

L. eleg. g.

126^{mm}

L. eleg. g. 126 mr

Engelhardt,

Organische Reformen
in der
Rede- und Gesangkunst
mit
besonderer Berücksichtigung der gegenwärtigen Zustände.

Für
Kanzelredner, Parlamentarier, Juristen,
Offiziere, Schauspieler, Sänger, Sängerinnen,
Gesangslehrer und -Lehrerinnen
u. s. w.

Von
Leonhard Engelhardt.

Berlin NW 6.
Verlag von Carl Duncker.
1894.



Organische Reformen

in der

Rede- und Gesangkunst.

Organische Reformen
in der
Rede- und Gesangkunst
mit
besonderer Berücksichtigung der gegenwärtigen Zustände.

Für
Kanzelredner, Parlamentarier, Juristen,
Offiziere, Schauspieler, Sänger, Sängerinnen,
Gesangslehrer und -Lehrerinnen
u. s. w.

Von
Leonhard Engelhardt.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

—❖—
Berlin NW 6.
Verlag von Carl Duncker.
1894.



Vorwort.

Fünfundzwanzigjährige Studien, Praxis und Erfahrungen in der Gesangskunst — einem überall ebenso divergirenden wie grösstentheils nur empirischen Gebiete — welche ich s. Z. auf Veranlassung Richard Wagner's bei meiner Ausbildung als Opernsänger (Tenorist) mehrere Jahre bei berühmtesten Gesangsmeistern in München (Schmitt, Schmidt, Herger), Wien (Schmitt u. A.), Mailand (Lamperti) und Paris (Noël) gemacht habe, veranlassten mich, eingehende Forschungen nach einer exacten Methode zu machen und mich dem Spezialfache der Ton-, Stimm- und Sprachausbildung nach physiologischen Gesetzen zu widmen.

Die dazu nöthigen anatomischen und physiologischen Vorstudien habe ich praktisch s. Z. an der Klinik in München bei Prof. Dr. J. Kollmann gemacht.

Die Ergebnisse aller meiner Studien, sowie die Begeisterung und Liebe für Kunst, Schönheit und Wahrheit veranlassten mich zur vorliegenden Arbeit.

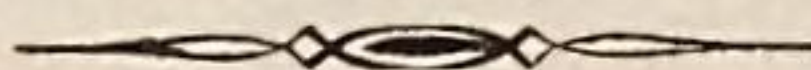
Möge sie zum Wohle Vieler und zur Verwirklichung dieser Bestrebungen führen!

Ich behalte mir vor, grössere Schulen für Sänger, Sängerinnen, Redner, Schauspieler, Lehrer und Lehrerinnen später zu veröffentlichen.

Berlin, März 1894.

Leonhard Engelhardt.

Anmerkung: Sollte sich in Folge meiner Bestrebungen ein grösseres Interesse von Seiten der beteiligten Kreise ergeben, so werde ich gerne meine Methoden für die diesbezüglichen Berufsklassen getrennt veröffentlichen.



I. Einleitung.

„Wie oft kommen wir in die peinliche Lage, von einem Vortrage, dessen Inhalt uns interessirt, kaum die Hälfte zu verstehen!“ „Von Rednerbühnen und Kanzeln herab, wie im Theater und im Vortragssaal bekommt man in Deutschland alle möglichen Fehler zu hören, die ein incorrecter Gebrauch der Sprachorgane mit sich bringt, wie Verschwommenheit der Articulation, Verschlucken wesentlicher Laute, falsche Localisation der Laute in der Mundhöhle, Trübung derselben durch Dialekt u. s. w. Durch alle diese Fehler wird das Verständniss oft unmöglich gemacht, und ein gebildetes Gehör geradezu verletzt. Es herrscht allgemein eine Nachlässigkeit im Sprechen, wie sie in anderen Ländern nicht geduldet wird.“ (Friedrich Vischer.)

„Viele glauben, man brauche, um richtig sprechen zu können, bloss den Mund genügend zu öffnen und viel laut zu lesen, oder man bedürfe, um richtig zu singen, bloss einer Naturanlage. Und doch hört man oft sagen: „Es ist doch schade, dass dieser gebildete und geistreiche Redner gar so unangenehm und undeutlich spricht! Und doch ist er kräftig gebaut und hat auch eine so kräftige Stimme! Wie schade, dass er seine Stimm-Mittel nicht besser anzuwenden versteht! Was könnte er bei richtigem Gebrauch derselben für eine Wirkung erzielen!“

Allein man will nicht zu der Einsicht gelangen,

dass das Sprechen und Singen, wie wir es zu Hause und in der Schule lernen, für alles öffentliche Auftreten, ja selbst für Productionen in kleinerem Kreise durchaus ungenügend ist, dass das Sprechen sowohl wie das Singen eine Kunst ist, die gelernt sein will. Wie aber soll diese Kunst erlernt werden, da doch die meisten Menschen nicht nur keine Ahnung von den Kunst-Regeln haben, sondern die Organe, mit denen sie athmen, singen und sprechen, nicht einmal mit Namen, geschweige denn ihrer inneren Beschaffenheit und ihrer Wirksamkeit nach kennen! Diese Seite der Sprachwissenschaft liegt deshalb auch als Lehrgegenstand in Deutschland vielfach im Argen; denn es gehören dazu ebenso bedeutende physiologische Kenntnisse wie noch mehr bedeutendes Können und ebensolche praktische Erfahrungen, die man nur durch zahlreiche Beobachtungen an Anderen und durch die mannigfachsten Versuche und continuirliches Studium an sich selbst erringen kann. Nur auf Grund solcher Kenntnisse, Könnens und Erfahrungen ist es möglich, diese Missstände zu reformiren und vollendete Redner und Sänger heranzubilden. Durch eine systematische Behandlungsweise würde nicht nur der Geist geweckt und gebildet werden, auch das Gedächtniss wie der Sinn für das Schöne würde geschärft, Verständniss und Interesse für Poesie, besonders für unsere Klassiker gehoben, die Stimme sympathischer, und endlich würden durch das richtige Athmen, welches ja den schwierigsten Theil der Rede- und Gesangkunst ausmacht, sowohl die Stimmorgane gestärkt und geschont, als zugleich auch die Gesundheit im Allgemeinen wesentlich gefördert. Denn durch die Athmung werden die Stoffe der organischen Gewebe immer wieder erneuert und weiter

zu höheren Entwicklungsstufen umgebildet, nur durch sie werden also Leben und Gesundheit des ganzen Organismus erhalten, nur durch sie seine körperliche und geistige Fortentwicklung ermöglicht. Leider ist die hohe gesundheitliche Wichtigkeit dieser Factoren, d. i. vor allem einer richtigen Ausbildung der Athmungsknuskeln, dann einer mit geistiger Entwicklung Hand in Hand gehenden Ausbildung der Sprachtechnik noch nicht genug gewürdigt und anerkannt. Sowie der Bau des menschlichen Körpers, die Anordnung seiner Knochen, Gelenke und Muskeln, gewisse Bewegungsformen als die einfachsten und natürlichsten erkennen lehrt, so gilt dies auch von der Stimme und Sprache. Auf Grund einer physiologischen Erkenntniss der für die Bildung der Sprachlaute geltenden Gesetze liesse sich bei jedem Einzelnen die Sprechstimme auf naturgemässe Weise entwickeln. Das Organ wird dadurch von selbst für eine musikalische Bethätigung ausgebildet, so dass vor der Mutation bereits durch richtige sprachliche Vorbildung die Entwicklung der Singstimme in das richtige Geleise gebracht wird. Auf diese Weise kann die Mutation nicht nachtheilig wirken. Daranf liesse sich der Brustton — als die Grundlage des Gesangs und der Declamation — je nach individueller Beschaffenheit der Organe und nach individueller Befähigung bald schneller, bald langsamer, aber jedenfalls mit Sicherheit — sich ausbilden und für oratorische und dramatisch-gesangliche Zwecke künstlerisch vollenden.

II. Die Kunst der Athmung.

Die Kunst, richtig zu athmen, die selbst berühmten Rede- und Gesangs-Künstlern fehlt, lässt sich nur auf Grund einer physiologischen Erkenntniss der beim Athmen in Betracht kommenden Muskelthätigkeit erlernen. Wir müssen hier zum Theile auf einige Streitfragen eingehen, wie die nach dem Unterschiede der Athembewegung beim männlichen und weiblichen Geschlechte, ebenso die Frage, wodurch sich die Stimmregister beider von einander unterscheiden u. s. w.

Im gewöhnlichen oder ruhigen Zustande geschieht das Athmen ganz unwillkürlich. Man athmet, ohne es zu wissen im Schläfe und oft auch im wachen Zustande vollkommen rhythmisch. Tritt das Athmen aber in den Bereich der Willkür, wie es die Kunst der Rede und des Gesanges erfordert, so müssen, da der einfache Expirationsdruck der gewöhnlichen Athmung für gewisse Zwecke nicht ausreicht, verschiedene Muskelgruppen zu einer activen Thätigkeit herbeigezogen werden. Die *willkürliche* Athmung zerfällt zunächst in drei deutlich geschiedene Abschnitte: Einathmen, Athemhalten und Ausathmen.

Das Einathmen geschieht durch Action der Inspirationsmuskeln, indem der Brustkasten ausgedehnt und die Luft in die einem Blasebalge ähnlich sich erweiternde Brusthöhle eingesogen wird; die Inspiration ist also immer eine active Bewegung. Die Ausathmung dagegen ist für gewöhnlich ein überwiegend passiver Vorgang. Sie kommt dadurch zu Stande, dass sich die Brusthöhle wieder verengt, so dass die Lungen nunmehr

nur ein geringeres Luftvolumen zu fassen vermögen als im ausgedehnten Zustande. Active Muskelkräfte spielen dabei eine untergeordnete Rolle (die Bronchialmuskeln bei gewissen Ton-Studien, gewisse Intercostal-muskeln und vielleicht auch normaliter die Bauchmuskeln); von wesentlicher Bedeutung ist das Aufhören der Thätigkeit der Inspirationsmuskeln am Ende der Inspiration, welches ein Zurücksinken der gehobenen Rippen in die ursprüngliche Stellung durch die Schwerkraft und elastische Kräfte zur Folge hat, welche, unterstützt von muskulären Kräften durch die Inspiration in Wirksamkeit gesetzt wurden. Die Expiration stellt also eine directe Folgerung der Inspiration beim normalen, ruhigen Athmen dar; beide Vorgänge sind dabei als rein automatische, unbewusste Vorgänge zu betrachten.

Aber auch an der willkürlichen Expiration brauchen active Muskelkräfte für gewöhnlich keinen grossen Antheil zu haben. Wenn wir mit Absicht ruhig und tief einathmen, so schliesst sich die Ausathmung wie von selbst entweder unmittelbar an das Ende der Inspiration an oder nach einer kurzen Pause. Eine willkürliche Thätigkeit wäre nothwendig, um auf der Höhe der Inspiration den Athem eine Zeit lang anzuhalten. Ganz anders ist die Sache beim Sprechen und Singen. Hier dürfen die Inspirationsmuskeln nicht plötzlich ihre Wirksamkeit aufgeben, denn dies würde eine Expiration zur Folge haben, die zur Erzeugung der Stimme gänzlich ungeeignet wäre. Vielmehr müssen die Inspirationsmuskeln beim Singen und Sprechen sehr langsam und allmähig, dabei vollkommen stetig in ihre Expirationsstellung zurückkehren, zugleich aber müssen auch nunmehr besondere expiratorische

Muskeln, vor allen anderen die Bauchmuskeln, die wir unter allen am besten willkürlich zu beherrschen im Stande sind, in Action treten. Es handelt sich also bei dem Athmen, wie es für die Zwecke des Redners und des Sängers erforderlich ist, allein schon um eine Combination zweier Muskelthätigkeiten, von denen jede sehr schwierig ist; denn begreiflicherweise lässt sich ein langsames Nachlassen in der Innervation der Inspirationsmuskeln weit schwieriger erreichen, als eine langsame positive Action derselben; und was die Bauchmuskeln betrifft, so ist eine langsame Contraction derselben weit schwieriger auszuführen als ein schnelles, ruckweises oder gar ein krampfhaftes Pressen, wie es bei so vielen Personen eintritt, wenn sie kräftig ausathmen, ebenso auch wenn sie singen und sprechen wollen.

Da nun die Erzeugung des Tones und der Sprache nur während der Ausathmung zu Stande kommt, so ist nur in der richtigen Verwendung und Beherrschung dieser Organe ein den gegebenen Verhältnissen angemessener künstlerischer Erfolg zu erreichen. Das Zwerchfell, welches die Bauch- von der Brusthöhle scheidet, ist zunächst beim Athmen der wichtigste Muskel. Von der Fertigkeit und Gewandtheit, diesen Muskel ganz regieren zu können, hat der Redner wie der Sänger die Aneignung eines langen, gleichmässigen Tones und einer wohlklingenden, nicht anstrengenden Sprache zu erwarten. Die Brustmuskeln dienen beim Athmen zur Bewegung des Brustkastens und die Bauchmuskeln hauptsächlich zur Beförderung des Ausathmens. Ist also für die Inspiration das Zwerchfell der wichtigste Muskel, so ist eine harmonische Combination der Bauchmuskeln für die tönende Expiration, also für Sprechen und Singen von der grössten Bedeutung.

Beim leisen, ruhigen Einathmen ist fast nur das Zwerchfell thätig (auf den weiblichen Athmungstypus wollen wir erst später eingehen). Wird die Athmung kräftiger, tiefer, so treten die Rippenmuskeln und gewisse Hilfsmuskeln in Wirksamkeit. Diese erstreckt sich entweder auf alle Rippen oder nur auf einen Theil derselben. Indem nun die verschiedenen Muskel-Elemente in verschiedenen Combinationen und mit verschiedener Intensität sich an dem Acte der Inspiration betheiligen können, ergeben sich zahllose Modificationen der Inspiration, unter denen nur einige Typen als mustergiltig anzusehen sind, indem sie für bestimmte Zwecke die besten Leistungen repräsentiren. Die Haupt-Typen sind folgende:

1) Der Typus der ruhigen abdominalen Inspiration: hier ist jede Muskelthätigkeit mit Ausnahme einer ruhigen, gleichmässigen Contraction des Zwerchfells ausgeschlossen oder doch auf ein Minimum reducirt;

2) der Typus der tiefen, langsamen Inspiration und

3) der Typus der tiefen, raschen Inspiration, bei denen Hand in Hand mit der Action des Zwerchfells eine Erweiterung des gesammten Thorax, besonders aber seiner beweglicheren unteren Partie eintritt. (Es kann wohl auch bloss durch Thätigkeit des Zwerchfells eine ziemlich tiefe Inspiration zu Stande kommen; allein dieser Typus wird wohl selten angewendet und dürfte für die meisten Zwecke nicht verwendbar sein.)

Allein die beiden letzteren Typen der Inspiration können beim Sprechen und Singen zur Anwendung kommen, wir haben daher zu untersuchen, wie dieselben beschaffen sind und wodurch sie sich von fehlerhaften Athmungsweisen unterscheiden.

Es gibt drei Arten tiefer Inspiration, die wir

Schulter-, Flanken- und Bauch-Athmung nennen können. Bei der Schulter-Athmung heben sich die Schultern; bei stärkster Inspiration werden die Schulterblätter derart gedreht und gehoben, dass sie flügelartig hervorragen; Schlüsselbein und Rippen gehen mit in die Höhe. Die Bauchmuskeln drücken dabei die Bauch-Eingeweide zusammen und das Zwerchfell in die Höhe. Die Lungen werden also mit dem ganzen Rumpf gehoben und nicht besonders stark erweitert.

Die Flanken-Athmung besteht darin, dass der Brustkasten sich nach vorne und nach den Seiten hin mehr oder weniger ausdehnt, indem die Rippen sich heben und in ihren Zwischenräumen sich erweitern. Der Unterleib tritt dabei zurück und das Zwerchfell wirkt mit den Bauchmuskeln zusammen, indem sich hauptsächlich seine mittleren, von vorn nach hinten gerichteten Fasern zusammenziehen.

Beim tiefen Bauchathmen (welches kein reines Zwerchfellathmen ist) beugt sich der Rumpf etwas nach hinten über, die Bauchdecken treten besonders in ihrem oberen Theil (der Magengrube) nach vorne, was durch den *Musculus quadratus lumborum*, welcher hinten am Rücken liegt, geschieht, und mit einer damit direct zusammenhängenden Zwerchfellthätigkeit befördert wird; ausserdem werden die unteren Rippen stark gehoben und nach aussen bewegt und die Zwischen-Rippenräume erweitert. Nur bei dieser Athmungsweise findet eine vollständige Ausdehnung der Lungen statt, während beim Schulter- oder Hoch-Athmen nur die oberste, beim Flankenathmen nur die mittlere Region des Brustkastens erweitert wird, also einzelne Theile der Lunge an der Athmung nur sehr geringen oder gar keinen Antheil haben. Immerhin ist das Flanken-Athmen noch besser als das Schulter-Athmen.

Ein zweites wichtiges Moment für Gesang und Sprache ist die Fähigkeit, den Athem längere Zeit hindurch anzuhalten. Gewöhnlich geschieht dies, indem die Stimmritze geschlossen wird, nachdem die Lunge mit Luft gefüllt wurde. Dieser Verschluss wird häufig krampfhaft und es gesellt sich noch Zusammenziehung der Bauchmuskeln und des Zwerchfells hinzu, die vollständig dem entspricht, was man Bauchpresse nennt. Man soll aber auch ohne Verschluss der Stimmritze, also nur durch willkürliches Festhalten der Rippen und des Zwerchfells in der Inspirations-Stellung, den Athem anzuhalten, fähig sein; es ist dies unbedingt nöthig, wenn man die Expiration in der Weise zu Stande bringen will, wie sie für die Zwecke des Redners und Sängers erforderlich ist.

Wir kommen nun auf diese als das dritte und wichtigste Moment der Athmungskunst zu sprechen.

Der obere Theil des Brustkastens, der sich bei tiefer Inspiration erweitert, wenn auch weniger als der untere, soll beim Singen und Sprechen so viel wie möglich in dieser Stellung, also der Stellung der tiefsten Inspiration verbleiben, damit das Ein- und Ausathmen nicht durch die Bewegung dieses Theiles der Brust erschwert werde. Die Bewegung der oberen Rippen ist nämlich viel schwieriger und viel weniger ausgiebig als die der unteren; es handelt sich also darum, eine zwecklose Kraftverschwendung zu verhindern. Ausserdem zieht das Heben und Senken der oberen Rippen nothwendig auch die Hals- und speciell einige Kehlkopfmuskeln in Mitleidenschaft, wodurch die Gleichmässigkeit, Sicherheit, die Ruhe und selbst die Reinheit des Tones gestört wird. Die Ausathmung soll hauptsächlich durch coordinirte Thätigkeit

der Bauchmuskeln und des Zwerchfells regulirt werden. Dieses soll langsam aus der inspiratorischen Contractions-Stellung in die expiratorische Ruhelage zurückkehren; was nur dadurch möglich ist, dass zugleich die Bauchmuskeln sich in demselben Masse langsam contrahiren. Je fester man Brustbein und obere Rippen in der durch Einathmen erhöhten Lage erhält, je langsamer man das Zwerchfell aus seiner inspiratorischen Stellung in die ursprüngliche, durch Erschlaffung seiner Fasern übergehen lässt, desto gleichmässiger strömt die Luft aus den Lungen und um so mehr ist der Sänger und Redner im Stande, seinen Athem, also auch seinen Ton zu regieren und demselben Gleichmässigkeit, Festigkeit, Dauer und Ergiebigkeit zu geben. Je stärker die Bauchmuskeln und dass Zwerchfell einander entgegenwirken, um so grösser ist der Druck auf die durch die Stimmritze zu treibende Luftmasse in Lungen und Luftröhre, desto voller und kräftiger wird der Ton.

Durch wechselnde Betheiligung der verschiedenen Athmungsmuskeln an der expiratorischen Thätigkeit, lassen sich die unzähligen Modificationen der Athmung zu Stande bringen, wie sie insbesondere für den Sänger erforderlich sind. Um willkürlich den Athem beschleunigen, verlangsamen, den Ton stärker oder schwächer werden zu lassen, — und von der Fertigkeit, die der Sänger darin besitzt, ist es abhängig, inwieweit ihm der Ausdruck der mannigfaltigen Gefühle gelingen kann — um also die Athemthätigkeit vollkommen in seiner Gewalt zu haben, ist es für nicht ganz ausserordentlich günstig veranlagte Individuen nothwendig, eine genaue Kenntniss der Athmungsmuskeln und ihrer Functionen zu besitzen. Es ist aber

auch nothwendig, mit dieser Kenntniss ausgerüstet zunächst die einzelnen Muskelgruppen möglichst isolirt zu üben, obgleich Zwerchfell und Bauchmuskeln immer zusammen wirken müssen, wenn ein Ton erzeugt wird.

• Noch ist folgendes in Betreff der Athmung hervorzuheben: Es soll immer mit einer gewissen Gleichmässigkeit geathmet werden. Beim Singen muss wohl häufig rasch geathmet werden, es darf dies aber nie stoss- oder ruckweise geschehen.

Ferner ist es sehr gut, recht häufig tief einzuathmen und den Athem anzuhalten, so lange es möglich ist. Allein die Lungen dürfen nicht maximal mit Luft gefüllt werden, da es eine übermässige Anstrengung erfordert, die bis auf das äusserste ausgedehnten Lungen in dieser Lage längere Zeit zu erhalten. Die Lungen dürfen auch niemals allzu sehr von Luft entleert werden, da sonst ein hörbares, oft sehr störendes Einathmen zu Stande kommt.

Zum Schluss noch einiges über fehlerhafte Athmung und deren Folgen, wie über den weiblichen Athmungstypus: „In der Regel wird schon beim Einathmen gefehlt, indem Viele zum Einziehen der Luft unwissentlich die Kehlkopfmuskeln gebrauchen; daher auch der unangenehme Ton, der sich an den Wänden der Stimmritzen reibenden Luft. Es wird damit die Stimmritze ebenso zusammengedrückt als sie beim Ausathmen sich verengert und den Kehlkopf gewaltsam verhindert, dass dieser sich senken kann. Durch diese somit oberhalb des Blasebalges und der Stimmbänder stattfindenden Muskeleinwirkung wird zudem der Kehlkopf noch an seinen beiden Seiten so auseinander gezogen und festgehalten, dass auch eine weitere, freiere Bewegung und Theilnahme des Kehldeckels zur Auffangung und zur

richtigen Fortleitung des Tonstrahls beim Ausathmen zur Unmöglichkeit wird. Der Ton kann nicht mehr in geraden Linien und Winkeln zur Mundöffnung geführt werden, der Kehlkopf wie die ganze Luftröhre wird zusammengepresst, die Thorax-Wände ziehen sich seitlich auseinander, die Schultern ziehen sich in die Höhe, so dass auch die Einwirkung auf den Athem beim Tonansingen eine seitliche, ja beinahe eine von oben herabkommende statt aufwärts drängende, oder nur theilweise und schwerfällig aufwärts drängende wird.“ — „Dieses immer wiederkehrende gewaltsame Durchdrängen der Luft bringt Austrocknung der Schleimhäute, endlich Entzündungen hervor, die Tonbildung wird ebenso arg beeinträchtigt, die Lungen geschwächt, und nicht selten wird dadurch der gänzliche Ruin der Stimmbänder herbeigeführt!“

Beim Einathmen muss man daher die Stimmritze weit öffnen und den Kehlkopf naturgemäss sich senken lassen; und dies geschieht, wenn man mittelst der Inspirationsmuskeln, d. h. mit dem Zwerchfell als Luft-einsauger die Luft einzieht und die Stimmritze nur als Durchlass, nicht aber die Kehlkopfmuskeln zum Einziehen der Luft verwendet.

Die Costalathmung der Frauen nun, d. h. der weibliche Athmungstypus, der sich hauptsächlich dadurch von dem der Männer unterscheidet, dass bei jenen vorzugsweise der Brustkasten ausgedehnt und zusammengezogen wird — woher denn auch das starke Auf- und Niederwogen des weiblichen Busens sich bemerkbar macht —, darf nicht durch äusserliche mechanische Einwirkungen beeinträchtigt werden. So wie nämlich das „Corset“ sich allzu fest dem Brustkorbe anlegt, denselben einzwängt und gerade die An-

haftungsstellen des Zwerchfells an die beweglichen unteren Rippen zusammenpresst, wird die Ausdehnung des unteren Brustkastenraumes beträchtlich erschwert, das Zwerchfell kann nicht die zur Einathmung nothwendige Abflachung unbehindert vollziehen. Nicht nur, dass solche durch das „Corset“ eingezwängte unnatürliche Athmung einen vollen und einen dramatischen Ton auszubilden oder zu erzeugen unmöglich macht —, es wird damit auch eine ebenso grosse Schädlichkeit für die Stimme wie für die ganze Gesundheit herbeigeführt. —

III. Die Stimme.

Ein physiologisches Verständniss der Stimmbildung ist für den Gesangkünstler unentbehrlich, wenn er jederzeit Herr seiner Stimme sein und nicht von den mannigfaltigsten Umständen und Zufällen, die plötzlich eine Indisposition hervorrufen können, abhängig sein will. Die Gesangkunst stellt freilich technische und aesthetische Anforderungen an das Können des Sängers, zu deren Erfüllung die Physiologie *allein* niemals verhelfen wird; denn diese hat es nur mit der Erzeugung der Töne im Allgemeinen zu thun, sie ist bis jetzt nicht im Stande, die unendlich vielen Nuancen, deren ein einziger Ton fähig ist, erschöpfend zu analysiren. Gesangsunterricht kann daher nur der Sänger, nicht der Stimmphysiologe ertheilen. Aber der Sänger kann von den Ergebnissen der physiologischen Forschung ganz zweifellos grossen Vortheil gewinnen, indem er durch sie über die letzten Elemente der Gesangstechnik Aufschluss erhält.

Mit Rücksicht auf den gegenwärtigen Stand der physiologischen Erkenntnisse der Stimmbildung sind für den Gesang 3 Arten oder Stimm-Register zu unterscheiden: 1. Bruststimme, 2. Kopfstimme, 3. Voix-mixte.

Bei der Kopfstimme, die unserer Auffassung nach ein und dasselbe ist wie Fistel- oder Falsett-Stimme, schwingen nur die Ränder der Stimmbänder, während bei der vollkommenen Bruststimme die Stimmbänder in ihrer ganzen Breite schwingen.

Bei den Frauen sind die dem Stimmband-Rande

zunächst gelegenen Muskelfasern offenbar mehr entwickelt als die tiefer liegenden. Die Frauen singen und sprechen mehr mit Kopf- als mit Bruststimme und können durch Modificationen der „Stimm-Mischung“ den Ton seiner Qualität und Intensität nach instinctiv leichter beherrschen, als dies dem männlichen Geschlechte möglich ist.

Die Unterscheidungen der verschiedenen Gesangsschulen widersprechen einander und verwirren nur, da sie nicht aus physiologischer Erkenntniss hervorgegangen sind. Wir haben ausser der schon angeführten nur noch eine Unterscheidung der verschiedenen *Stimm-lagen* zu machen.

Es gibt deren drei: Tiefe, Mittellage und Höhe. Alle drei können mehr oder weniger den Timbre der reinen Brust- oder der reinen Falsett-Stimme haben. Jede dieser Abtheilungen besteht aus drei bis vier ganzen Ton-Intervallen. Die verschiedenen Lagen unterscheiden sich sowohl durch den Klangcharakter als durch den verschiedenen Schwingungsmechanismus der Stimmbänder, die Form der Stimmritze, die Stellung des Kehlkopfes, die Mundform etc. Während des Mutirens der Knaben werden die Muskeln der Stimmbandränder ausser Thätigkeit gesetzt, während sich die tieferliegenden Muskelfasern der Stimmbänder kräftig entwickeln. — Dem Mutiren der Mädchen liegt im Gegentathe dazu eine Kräftigung der Randmuskelfasern zu Grunde. Während also die Männer eine ausgebildete Kopfstimme erst durch Fleiss und Mühe erringen müssen, muss bei den Frauen der Brustton erst entwickelt werden. Ein *vollkommener* Brustton wird aber auch vom männlichen Geschlecht erst durch richtige Unterweisung und Uebung ausgebildet. Nur dieser

vermag, allein oder gemischt mit der Kopfstimme, als *voix-mixte*, dramatisch zu wirken und zum Herzen zu dringen.

Das Falsett, das Hauptregister der Frauen, welches bei ihnen voller und schöner klingt als das Falsett männlicher Stimmen zu klingen pflegt —, das Falsett hinterlässt bei längerem Anhören den Eindruck von Monotonie, Kälte, Herzlosigkeit. Besonders im neuern dramatischen Style würde die Kopfstimme, die für den Coloraturgesang das geeignete Register ist, sehr unschön wirken.

In der Regel nennt man Naturalisten diejenigen Sänger, welche keine ausgebildete Bruststimme haben, oder alle möglichen Unarten beim Gesange zeigen. In Wahrheit sollte man nur vollendete Sänger Naturalisten nennen; denn nur diese sind im Stande, die Töne den naturgemässen Regeln, den Naturgesetzen entsprechend hervorzubringen.

Die Stimmcharaktere der verschiedenen Lagen sollen derartige sein, dass ein *continuirlicher Uebergang* zu erkennen ist. Damit ist nicht gesagt, dass die Gegensätze verwischt oder die Aequalisation der Stimme bei fortlaufenden Tonreihen alterirt werden sollen.

Die tiefen Töne sollen immer einen tiefen, die mittleren einen mittleren, die hohen einen hohen oder hellen Charakter haben. Dieser Stimmcharakter (die Klangfarbe, der *timbre*) ist bekanntlich durch die Partialtöne bedingt, welche sich zum Grundton hinzugesellen.

Da der Sprachton durch dieselben Organe wie der Gesangston gebildet wird, so erfordert die künstlerische Sprache genau dieselbe Ausbildung wie der Kunstgesang.

Die meisten Veränderungen der Stimme kommen durch die Thätigkeit von Kehlkopfmuskeln zu Stande, durch Verengerung, Erweiterung, Verlängerung, Verkürzung der Stimmritze, Aenderung des Kehlkopfstandes, besonders aber durch Spannung und Abspannung der Stimmbänder. Diese Kehlkopfmuskeln und ausserdem noch eine Reihe anderer Muskeln müssen wir durch unsere Gehirn- oder Nerventhätigkeit beherrschen lernen. Der Ton muss erst gedacht sein, gedacht, nicht allein seiner Tonhöhe, sondern seinem ganzen Klangcharakter nach und gemäss der dem jeweiligen Ausdruck entsprechenden Nuance. Der Lernende kann dies wohl niemals sofort richtig treffen. Es gehört dazu nothwendig eine feine Ausbildung des Gehörs durch musterhaftes Vorsingen seitens des Lehrers.

Von grosser Wichtigkeit für den Klangcharakter der Töne sind die Verhältnisse der Schallleitung im Ansatzrohr des menschlichen Stimmorgans, in der Rachen-, Mund und Nasenhöhle. Die tönende Luftsäule, die an der Stimmritze ihren Ursprung nimmt, muss derart am Kehldeckel und an der hinteren Rachenwand reflectirt werden, dass sie von dieser aus die Richtung gegen die Mundöffnung und zwar genau gegen die Wurzeln der oberen Schneidezähne erhält. Sowie sie im Geringsten aus dieser Richtung abgelenkt oder zerstreut wird, geht der schöne Charakter des Tones sofort verloren, der Ton wird dumpf, hohl, gequetscht oder heiser; dabei tritt sehr schnell Ermüdung der Stimm-Muskeln ein. Besonders leicht kommt dies beim piano und pianissimo zu Stande. Nur bei der erwähnten Schallleitung kommt es zu stehenden Schwingungen, wie sie auch in den Blasinstrumenten die Grundlage der Tonbildung darstellen.

Bei der Bildung der Bruststimme für dramatische Zwecke muss der *Toneinsatz fest und bestimmt* erfolgen, dazu ist es nöthig, unmittelbar vor dem sogenannten Stimmanschlag, mit dem die Stimmbänder in Schwingungen versetzt werden, die Stimmritze völlig zu verschliessen. Es ist hier ein grosser Fehler, wenn statt des festen ein gehauchter Toneinsatz, ein H hörbar wird.

Weiter ist es von grosser Wichtigkeit, bei den Gesangsübungen zunächst die Tonhöhe nicht durch Modification der Athmung zu reguliren, sondern nur durch die Thätigkeit der Kehlkopfmuskeln selbst. Wir können allerdings bei gleichbleibender Kehlkopfinnervation durch stärkere oder schwächere Ausathmung Töne verschiedener Stufen erzeugen. Der Ton kann durch stärkere Athmung *ceteris paribus* um eine Quinte erhöht werden. Insbesondere kommt dies bei den hohen Tönen zur Anwendung, die darum auch im Allgemeinen kräftiger klingen als die tiefen. Aber wir können bei gleichbleibender Athemthätigkeit bereits eine beträchtliche Stufenfolge von Tönen, oft über 2 Octaven hervorbringen, nur durch Aenderung in der Spannung und vielleicht auch in der Form der Stimmbänder, also durch die Thätigkeit der Spannmuskeln der Stimmbänder und der eigentlichen Stimmbandmuskeln.

Sowohl die Brust- wie die Falsetttöne nehmen bei stärkerer Athemthätigkeit an Höhe zu. Wenn daher ein Ton seinen musikalischen Werth behalten soll, so muss die Stärke der Athmung ganz gleichförmig sein. Durch stärkeres Ausathmen *allein* lässt sich derselbe nicht verstärken, das Anschwellen wie das Schwächen eines solchen Tones, vom leisen Piano an singend bis zum Fortissimo, kann nur durch Spannungs-

veränderung der Stimmbänder geschehen. Wird daher der Ton vom Piano aus verstärkt, so muss die Spannung im gleichen Masse abnehmen, als die Athmung stärker wird; beim Schwächen des Tones muss das Entgegengesetzte geschehen.

Eine solche Art der Compensationen erfordert ein genaues Abwiegen der gegenseitigen Wirkungen, und es ist somit erklärlich, warum dieses für die meisten Sänger ohne Detonation oft ganz unmöglich ist.

Da ferner bei gleicher Spannung der Stimmbänder der Falsettton immer höher ist als der Brustton, so muss bei Erzeugung ein und desselben Tones mit Brust- und Falsettstimme die Spannung der Stimmbänder und die Stärke der Athmung beim Ansprechen desselben Tones durch die Falsettstimme eine viel geringere sein, als beim Ansprechen desselben Tones mit der Bruststimme. Wird der Ton ganz piano mit dem Falsett angesetzt und man will beim Schwellen desselben allmähig in die Bruststimme übergehen, so muss im gleichen Masse als dies geschieht, sich die Kraft der Ausathmung vermehren, die Spannung der Stimmbänder zunehmen, die Schwingung der Stimmbänder sich allmähig der ganzen Breite der Stimmbänder mittheilen. Zugleich müssen die Muskeln, welche bestimmt sind, den unteren Zugang zur Stimmritze zu verengen: in den leisesten Abstufungen sich immer mehr zusammenziehen, bis der ganze Brustton rein und voll erklingt. Das geringste Vorgreifen bei dieser beständigen Manipulation mit der Luft und den Spannungsverhältnissen führt sonst einen Ruck, ein Ueberschnappen des Tones herbei. Die meisten Sänger verfallen in einen solcher Fehler, nur sehr wenige wissen diesen Uebergang unmerklich zu machen, nur

sehr wenige vermögen eine kunstgerechte *Messa di voce* zu bilden.

Das Gaumensegel wird bei der Falsettstimme *stärker* gehoben als bei der Bruststimme, bei dem geschilderten Uebergange aus dem Falsett in die Bruststimme, hat man darauf zu achten, *dass das Gaumensegel nicht sinkt*, da die starke Hebung desselben wesentlich zur Hervorbringung eines vollen, weichen und runden Tones dient.

Die Ausbildung der Stimme ist daher eine ganz fehlerhafte, wenn es nicht vermieden wird, die Kraft der Stimmbandmuskeln durch die der Expirationsmuskeln zu ersetzen. Ein mit gestossenem Athem „ohne grössere Spannung der Stimmbänder“ erzeugter Ton klingt nie so edel als ein mit wenig Athem und genügend intensiver Stimmuskel-Thätigkeit erzeugter. Durch Modification der ausströmenden Luft wird hauptsächlich Nuancirung im Gesange zu Stande gebracht. Ein starkes Ausströmen der Luft ermüdet beim Singen in hohem Grade. Es folgt daraus, dass eine derartige Tonerzeugung zugleich die Gesetze des guten Geschmacks und die der Hygiene verletzt. Ein Ton der durch *Athemstossen* forte geworden ist, kann nicht wieder piano werden, darum macht die fehlerhafte Athmung eine „Messa di voce“ ganz unmöglich.

Von grosser Wichtigkeit ist auch der *Stand des Kehlkopfes beim Singen*. Bei verbindenden Tonstufen nimmt der Kehlkopf verschiedene Stellungen ein. Daher muss der Kehlkopf bei einem bestimmten Ton in einer bestimmten Stellung festgehalten werden. Die Muskeln, die den Kehlkopf auf- und abwärts bewegen, müssen wohl in Thätigkeit sein, sie dürfen aber nicht krampfhaft funktioniren, da durch jede

krampfartige Zusammenziehung die freie Beweglichkeit unmöglich gemacht wird. Der Kehlkopf wird durch die Musculi sterno-thyreoidei — Brustbeinschildknorpelmuskel — nach abwärts, durch die Musculi hyothyreoidei — Zungenbeinschildknorpelmuskel — nach aufwärts gezogen. Bei hohen Brust-Tönen rückt er nach abwärts, bei tiefen rückt er höher. Das Abwärtsrücken des Schildknorpels bei hohen Tönen ist zum Theile auch durch die Thätigkeit der Stimmbandspanner, der Musculi cricothyreoidei bedingt. Häufig sieht man bei Sängern, dass sie gerade umgekehrt bei hohen Brust-Tönen den Kehlkopf gewaltsam hinaufziehen, bei tiefen nach abwärts drücken, wodurch sie sich unnützer Weise anstrengen und rasch ermüden, heiser oder stimmlos werden.

Beim gewöhnlichen Sprechen steht der Kehlkopf wie bei ruhiger Athmung meist hoch. Bei den höheren Brusttönen steht derselbe merklich tiefer, als bei der Falsettstimme. Beim Singen muss er durch Muskelkraft mehr oder weniger tief stehend fixirt gehalten werden. Die verschiedenen Register, ja selbst die verschiedenen Vocale erfordern verschiedene Kehlkopfstellungen.

Bei den *dramatischen Brusttönen*, sogenannten *Schwelltönen*, schwingen nicht nur die ganzen Bänder, sondern auch die den Stimmbändern anliegenden Theile, welche von dem unteren stärksten Theil des Musculus thyreo-arytaenoideus internus — Schild-Gieskannenmuskel — bedeckt sind.

Bei dem tiefen Brustregister — wenn dieses vollkommen mit correcter Athemführung ausgebildet ist — wird zugleich das *Zwerchfell* mit in Schwingungen versetzt. Dasselbe ist nämlich beim Einathmen straff gespannt und beim *allmäligen Nachlassen* bleibt es

immer in gespanntem Zustande. Unmittelbar unter dem Zwerchfell aber liegt der Magen, welcher in dem obersten Theile stets mit Luft gefüllt ist; hierdurch wird das *Zwerchfell* befähigt, *Schwingungen* auszuführen, und bildet somit bei dem *tiefen Brustregister* einen *Resonanzboden*.

Fast durchweg verwenden Männer und Frauen beim Sprechen die mittlere Stimmlage, weil das *tiefe Brustregister*, als *eigentliches Sprechregister*, nicht systematisch mit der Athmungskunst ausgebildet wird. Dieses ist mit Ursache, wesshalb man häufig so unnatürliche, klanglose und affectirte Stimmen zu Gehör bekommt.

Die Voix-mixte —, bei der *Brust- und Kopfstimme gemischt* — ertönen, ist ein Uebergangs-Moment von der Kopf- in die Bruststimme. Nach einem raschen und leisen Stimmeinsatz, bei dem die Stimmbänder nur an den Rändern schwingen, verbinden sich diese Schwingungen mit den schon geschilderten der Bruststimme. Um diese Manipulation mit der Ausathmung und den Spannungsverhältnissen rasch und vermischend ausführen zu können, muss man vor Allem die Athemsäule so frei beherrschen, dass die Spannungsmuskeln in ihrer Bewegung nicht gehemmt sind. Dies ist aber nur dann möglich, wenn die tönende Luftsäule ganz vorne an den harten Gaumen — als wenn die Luftsäule vom harten Gaumen herab auf die Zungenspitze spränge — gelenkt wird und in dieser Richtung erhalten bleibt. Von weiterer Wichtigkeit ist die vorherige Ausbildung der Bruststimme, dann die der Kopfstimme, und zwar jede je nach ihrem grösstmöglichen Umfange, wobei jeder Brust- und Falsettton immer locker und leicht mit einem ganz leisen hörbaren Hauche endigen soll. Erst wenn diese tech-

nische Fertigkeit errungen ist, kann die Verbindung zwischen Brust- und Kopfstimme und umgekehrt an die Reihe kommen, dann erst kann eine „Messa di voce“, dann erst eine „Voix-mixte“ gebildet werden. Letztere tritt besonders in der Höhe in dominirende Gewalt und reicht einige Töne über die Grenze der reinen Bruststimme hinaus. Die Falsettstimme dagegen übertrifft wieder die voix-mixte um einige Töne und bildet in der äussersten Höhe den Abschluss der Stimme. Daraus leuchtet hervor, dass die „Voix-mixte“ nur durch ihre Klangfarbe zu erkennen, sie also nur durch das Gehör zu erlernen ist. Sie muss vom Lehrer vorgemacht werden, und der Schüler muss sich durch häufiges und aufmerksames Zuhören die Klangfarbe einprägen. — Die Voix-mixte gewährt für den lyrischen wie für den dramatischen Gesang ausserordentliche Vortheile und trägt ausserdem zur Schonung und Kräftigung der Stimme wesentlich bei.

Manche Sänger treffen die Klangfarbe derselben bei einzelnen Tönen von selbst richtig, aber meistens auch nur bei gewissen Vocalen und nicht in einer einheitlichen Stimmverbindung.

Wie die Form der Stimmritze beim Tonangeben im lebenden Menschen beschaffen ist, ist bis jetzt noch nicht im *ganzen* Gebiete der Gesangkunst festgestellt. Tiefe und hohe Töne lassen sich bei kurzer Stimmritze sowohl als bei langer erzeugen. Ueberhaupt wird man durch die laryngoskopischen Untersuchungen über Umfang, Kraft, Fülle, Klang und Tragweite der Stimme, voix-mixte, über die Bedeutung der Gaumen- und Mundwände, der Zunge etc., über den Einfluss der Muskeln am Halse und im Gesichte, über die Haltung des Individuums bei dem Tonerzeugen erst dann weitere

klare Resultate erreichen, wenn man die Art und Weise der Hervorbringung der Töne bei wirklich ausgebildeten Sängern mit der bei stimmlich unverdorbenen Dilettanten genügend oft verglichen hat.*)

Die *physiologischen Untersuchungen* ergeben, dass bei dem Falsettton die Stimmbänder länger als bei dem Brustton derselben Tonstufe sind. Die Schwingungen des Falsetttones sind vermehrt und die Oeffnung der Stimmritze erweitert, wodurch viel übermässige Luft verbraucht wird. Zudem hat die ellipsoide Oeffnung zwischen den oberen Stimmbändern eine grössere Ausdehnung. Das Falsettregister zeigt somit im Mechanismus einen Zustand der Abspannung, der nicht im gleichen Grade beim Brustregister vorhanden ist. Das Verhältniss der Falsett- zur Bruststimme kann sich ungefähr in Zahlen ausgedrückt verhalten: 1—5, 4—8, 7—11, 9—13, 11—15, sodass: z. B. der Grad der Spannung der Bruststimme bei dem tiefsten Tone c und aufwärts fortschreitend: d, e, f, g = 1, 2, 3, 4, 5 gesetzt: den fünften Spannungsgrad der Bruststimme; dagegen den *ersten* der Falsettstimme darstellen würde.

*) Leider sind wirklich ausgebildete Sänger im wahren Sinne der Kunst nur selten zu finden. Die Sängerinnen inbegriffen, wird man in *Deutschland* schwer 200 zusammen bringen! — Zwar gibt es eine Legion Opern- und Konzertsänger und -Sängerinnen, die meisten aber sind in ihrer stimmlichen Ausbildung resp. Einbildung den „plebejischen Sängern“ zu vergleichen, die allerwenigsten den sogenannten „aristokratischen.“ — Ebenso, ja sogar noch schlimmer, steht es mit wirklich guten Gesangslehrern und -Lehrerinnen; die allermeisten besitzen weder positives künstlerisches Können noch physiologisches Wissen über Ton- und Stimmbildung und häufig ebenso wenig pädagogische Qualifikationen als practische Erfahrungen. —

Bei dem *Falsettregister* ist die Stimmritze in ihrem hinteren, knorpeligen, zwischen den Giesskannen liegenden Theile — *glottis cartilaginea* — geschlossen, im vorderen Theile, der membranösen Stimmritze — *glottis membranacea* — sieht man einen elliptischen Spalt, der bei jedem höheren Ton immer enger und kürzer wird. Beide Stimmbänder schwingen nur an den Rändern, zum Unterschied von der Bruststimme, bei welcher die Bänder, wie bereits erörtert, in der ganzen Breite schwingen.

Im *weiblichen Stimmorgan* treten diese Register-Uebergänge und -Verhältnisse viel weniger merkbar hervor, als im männlichen.

Bei der Erzeugung der „*Voix-mixte*“ ist die Stimmritze sehr lang, sie nimmt den ganzen Raum zwischen dem Schildknorpel und dem hinteren Theile des Ringknorpels ein; ihr transversaler Durchmesser ist beträchtlicher als bei dem *Falsett*- und bei dem *reinen Brustregister*, ebenso ist die *Mund- und Rachenhöhle* am weitesten geöffnet. Wahrscheinlich sind auch die *Ventriculi Morgagni* — Morgagnischen Taschen — Ausbeugungen der Schleimhaut zwischen den oberen und den unteren Stimmbändern — bei der Erzeugung der „*Voix-mixte*“ — von Einfluss.

Beim Singen treten *alle* Stimmuskeln mehr oder weniger in Thätigkeit. Bei dem *Falsett-Fistel- oder Kopfreger* sind es hauptsächlich die *Musculi crico-thyreoidei* (Ringschildknorpelmuskeln, von je einer Seitenfläche des Schildknorpels zum Ringknorpel) und der *Musculi cricoarytaenoidei postici* (Ringgiesskannenmuskeln, entspringend an der Hinterfläche des hinteren Ringknorpels zu den beiden Giesskannknorpeln), die den anderen Muskeln entgegengesetzt

wirken und dadurch erst die Spannung ermöglichen. Der Schildknorpel wird dadurch nach vorn und abwärts gezogen, die Stimmritze verlängert und ihre Bänder gespannt. Dabei muss noch die Aneinanderlegung der Stimmbänder geschehen, damit dieselben schwingen können. Dazu dienen die Mm. crico-arytaenoidei laterales, die von den Giessbeckenknorpeln an die *seitliche* Fläche des Ringknorpels ziehen, und die Musculi thyreo-arytaenoidei interni — Schildgiesskannenmuskeln, deren Fasern vom innern Winkel des Schildknorpels bis zu den Giesskannen verlaufen. Auch *bei dem tiefen Brustregister* wirken hauptsächlich die letztgenannten Muskeln, insofern diese die Stimmbänder — von vorn nach hinten genommen — verkürzen. Dabei dürfen aber die Mm. crico-arytaenoidei postici nur wenig thätig sein, d. h., die Stimmbänder nicht voneinander ziehen. Bei dem *tiefen Brustregister* bildet die Stimmritze einen breiteren, fast elliptischen Spalt, bei dem *hohen Brustregister* einen fast linearen Spalt, auch ist hier die pars cartilaginea zwischen den Giesskannen geschlossen, während diese bei der *tieferen Bruststimme* (im Gesang) mehr oder weniger offen steht. Der hintere Theil der Stimmritze, die Giesskannenknorpel — werden durch die Musculi arytaenoidei transversi et obliqui — die queren und schiefen Giesskannenmuskeln aneinander gedrückt. Die Musculi crico-arytaenoidei *postici* bewirken, dass die Stimmritze der Breite nach sich erweitert. Der vordere Theil der Stimmritze wird durch die Einwärtsdreher der Stellknorpel mittelst der Musculi crico-arytaenoidei *laterales* geschlossen. Diese Muskeln wirken wesentlich bei der *Flüsterstimme*. Die *Musculi thyreo-arytaenoidei interni*, welche mit vielseitiger Wirkung in dem elasti-

schen Gewebe der Stimmbänder fest eingefügt sind, vollenden das völlige Aneinanderlegen derselben, können die Stimmbänder ganz verdichten und die kleinsten Modificationen in den Tonstufen herstellen. Man kann annehmen, dass die feineren Spannungsgrade des *tiefen Brustregisters, beim Gesangs- und beim Sprachton*, damit hergestellt werden, der contrahirte Muskel gibt dazu den schwingenden Stimmbändern die für die Vibration nöthige Resistenz, während die gröberen Spannungsgrade, die hohen Töne — dagegen durch das Auseinanderrücken des Schildknorpels und der Giesskannen, durch die schon angeführten Musculi cricothyreoidei und crico-arytaenoidei postici vollzogen werden.

Wenn die Stimme durch richtige Anleitung ihrer Natur entsprechend nach physiologischen Gesetzen ausgebildet ist, so ist sie oft so verschieden von der früheren Stimme, dass man einen derart ausgebildeten Sänger mit dem Gehör allein kaum wieder erkennen kann. Ebenso ändert sich auch die Sprache oft sehr bedeutend. — Die Gesetze der Ton- und Stimmbildung und die Mittel und Wege, ihre Anwendung zu ermöglichen, sind für alle Menschen dieselben. Die Technik der Stimme ist bei allen die gleiche.

IV. Die Verbindung von Stimme und Sprache.

Die menschliche Stimme ist das erste musikalische Instrument gewesen; die ersten musikalischen Gedanken oder Compositionen waren für die Stimme eingerichtet. Der Gesang wird auch stets das Erste — weil Verständlichste — in der Musik sein und bleiben; denn es ist klar, dass der Mensch zum Ausdruck seiner Empfindungen vor allem sein eigenes Organ wählen wird, um so mehr, da er dasselbe schon zum Ausdruck seiner Begriffe und Gedanken in der Sprache verwendet.

Wenn wir das gegenseitige Verhältniss zwischen Stimme und Sprache betrachten, so fällt uns auf, dass in den Anschauungen darüber der schärfste Gegensatz zwischen der alten und der modernen Gesangkunst besteht. Die Verbindung beider Thätigkeiten oder Seelen-Aeusserungen ist durch *Richard Wagner* in eine neue Phase getreten. Wie er in seinen Musik-Dramen Musikalisches und Poetisches in vollkommener Harmonie zusammenwirken lässt, so muss mit der mechanischen Bildung des Stimmorgans im modernen Gesangsunterricht, die Gefühlsbildung Hand in Hand gehen, wenn der Sänger befähigt sein will, alle Nuancen der Seelenstimmung, wie sie der schaffende Künstler in sich selbst durchgemacht, wie er sie im Kunstwerk geäußert hat, zu lebendigem, vollkommenem Ausdruck zu bringen. Wird diese bereits an sich poetische Gesangkunst nun erst in enger Verbindung mit der Sprache, und zwar mit einer künstlerisch vollkommenen Sprache gepflegt, so erreicht sie offenbar ihren höchsten

Gipfel; die Gesangs-Sprache ist die höchste Entwicklungsstufe der Musik. Welches jedoch der richtige Weg ist, dieses höchste Ziel zu erreichen, das ist nicht ohne weiteres klar und evident, es muss erst genau festgestellt werden. Bisher wurde und wird auch heute noch fast durchwegs alle Gesangkunst rein empirisch behandelt. Sie stellt aber, wenn sie physiologisch richtig betrieben wird, eine Kunst dar, deren Basis bereits exacte Wissenschaft geworden ist. Wer *künstlerisch* schön singen und sprechen will, der muss sein Stimmorgan richtig gebrauchen lernen, und wie soll er das, wenn er keine Ahnung von dem inneren Bau desselben und von den Functionen seiner einzelnen Elemente besitzt, deren jede normal verlaufen muss, wenn nicht die Stimme sowohl momentan beeinträchtigt, als auch dauernd geschädigt werden soll. Während wir die anderen Instrumente mit den Augen sehen und mit Händen greifen können, ist die Einrichtung unseres Stimmorgans unseren Sinnen entrückt, wenn wir nicht besondere Studien betreiben, um sie kennen zu lernen. Diese anatomischen Einrichtungen, physiologischen Functionen müssen der Schule, d. i. dem Lehrer ganz genau bekannt sein, wenn die Gesangsbildung den Anforderungen der modernen dramatischen Gesangkunst gerecht werden soll. Die oberflächliche Anschauung, dass der Gesang eine natürliche Gabe sei, und die Ausbildung nur in der Erlernung des Richtigsingens, der reinen Intonation, verbunden mit einiger technischer Geläufigkeit und einiger Uebung im Vortrag und Ausdruck bestehe, muss geradezu falsch genannt werden. Es ist ein grosser Irrthum, wenn man glaubt, jeder gebildete Musiker könne auch Gesangsunterricht ertheilen. Bei allen todten Instrumenten verlangt man

mit Recht, dass der Lehrer dasjenige, dessen Studium er leitet, selber genau verstehe und beherrsche. Nur bei der menschlichen Stimme macht man gewöhnlich eine Ausnahme, und doch ist diese vielleicht das schwierigste Instrument; kein anderes erfordert so mannigfache Studien und Kenntnisse, wie dieses. Der Gesangslehrer muss in erster Linie verstehen eine richtige Diagnose des individuellen natürlichen Stimmcharakters zu stellen. Die weitere richtige Ausbildung der Stimme erfordert es, den Grundton der tiefsten Lage (des sog. Sprechregisters) naturgemäss zu entwickeln. Ist dieser Grundton nicht dem Stimmcharakter entsprechend entwickelt, so ist eine weitere Ausbildung der Stimme, wie sie der Kunstgesang erfordert, unmöglich.

Dass es an einer tieferen wissenschaftlichen Begründung der Gesangstechnik bisher gefehlt hat, spricht sich deutlich in der Divergenz der verschiedenen Gesangsschulen und darin aus, dass dem grossen Publikum fast durchweg ein sicheres Kriterium für die Beurtheilung des Gesanges fehlt.

Die gleiche Wichtigkeit hat dies für die öffentliche Sprechkunst, wenn diese den Zwecken des Geistlichen, des Schauspielers, des Abgeordneten u. s. w. wirklich genügen soll.

In der Rhetorik ist es vielleicht noch auffallender, dass die Gesetze der Ton- und Stimmbildung nicht gekannt sind oder nicht berücksichtigt werden. *)

*) Auch für das *militärische Commando* wäre eine systematische Ausbildung von grossem Vortheile. Für diesen Zweck ist am besten geeignet die für jede Stimme erreichbare Ausbildung in der hohen Stimmlage und zwar nicht im Falsett, sondern im Brustregister, im sogenannten hohen Sprechregister. Die

Der Mensch, der ursprünglich und natürlich durch die Lebhaftigkeit seiner Seelenerregungen von selbst zum Sprechen und Singen gedrängt wird, will eben in den Tönen und Sprachlauten seine Seele offenbaren. Damit ist die Bedeutung aller Rede- und Gesangkunst und deren höchstes Ziel schon gegeben: Die schönste Sprache und der schönste Gesang sind nur diejenigen, welche die Gemüthsbewegungen zum klarsten und vollkommensten Ausdruck bringen, und die richtige Stimm- und Sprachbildung nur diejenige, welche darauf abzielt und am günstigsten dahin wirkt, dass jene Fähigkeit die höchste Ausbildung erreiche. Der deutsche dramatische Gesang, der auf Gluck, Mozart, Weber, Spohr in seinen Anfängen zurückgeht, verlangt Naturwahrheit im Sinne einer wahren Aeusserung innerer Seelenzustände. Erst Richard Wagner hat die höchste Stufe des idealen Strebens der deutschen Meister, die Gesangkunst zu veredeln, in seinen wunderbaren Schöpfungen erreicht, er hat die musikalische Einheit der ganzen Scene und die höhere Einheit des ganzen Dramas vollendet, indem er die alte traditionelle Form, das Recitativ mit der geschlossenen Arie verliess und dafür die musikalisch-dramatische Gesangssprache einführte. Besonders in „Tristan und Isolde“ ist dieselbe bis zur äussersten Consequenz durchgeführt. Er hat das Ideal einer harmonischen Verschmelzung von Sprache und Gesang dadurch erreicht, dass in ihm Dichter und Musiker auf's innigste verschmolzen waren.

richtigste Lage für das *Commando* wechselt nach dem individuellen Stimmcharakter; und zwar kann als Regel angenommen werden, dass sie genau eine *None* über dem *Grundton* des tiefen *Brustregisters* liegt.

Soll der ganze Inhalt der Seele in der Sprache zum Ausdrücke gelangen, so muss also eine innige Verbindung von Gesangston und Sprache eintreten; der dem inneren Tonsinn dienstbare Gesangston muss die den Vorstellungen und Gedanken dienstbaren Sprachlaute gewissermassen in sich aufnehmen. Hier muss nun die Frage aufgeworfen werden: Wo entsteht der Gesangston und wo der Sprachton? Die Stimmbänder zeigen nach den neuesten Untersuchungen bei dem Gesangston gleichmässige, abgerundete Schwingungscurven zum Unterschiede von unregelmässigen und eckigen bei dem Sprachton.

Der Gesangston entsteht vorwiegend im Kehlkopf durch die gleichmässig schwingenden Stimmbänder, der Sprachton — bei unregelmässigen Stimmbandschwingungen — entsteht im Mundkanal durch die verschiedenartigen Bewegungen, Lage und Gestaltveränderungen der Zunge, des Gaumens und der Lippen und endlich Bewegungen des Unterkiefers gegen den Oberkiefer. Beide Thätigkeiten kommen sowohl beim Singen als beim Sprechen in Betracht, aber beim Singen überwiegt die Thätigkeit der Kehlkopfmuskeln, beim Sprechen die der Muskeln, welche das Ansatzrohr umzuformen oder abzuschliessen vermögen. Je vollkommener Singen und Sprechen, für sich allein ausgebildet, ihren eigenen Zwecken dienen, desto leichter und schneller ist ihre Verbindung zu bewerkstelligen. Bei der Erzeugung und Nuancirung des Tones darf kein Theil des Ansatzrohres activ mitwirken, während bei der Sprache eine lebhafte Action der einzelnen Elemente desselben, besonders der Zunge eintritt. Die Neigung der Zunge bei gesprochenen Vocalen activ mitzuwirken überträgt sich aber auf den gesungenen Vocal, somit

auf den Gesangston überhaupt. Es wird nun durch diese Mitwirkung der Zunge beim Singen ein Druck auf den Kehlkopf ausgeübt, und dieser wird dadurch gehindert, die Tonerzeugung leicht und frei zu vollziehen.

Die Lehre von der Sprache hängt somit innig zusammen mit der Lehre von der Stimme, obgleich die elementare Sprache mit dem elementaren Gesangston nichts zu thun hat. Wir können ja ganz ohne Stimme sprechen, es ist das die Flüstersprache, die durch die Flüsterstimme (*vox clandestina*) erzeugt wird, und so deutlich sein kann, dass sie im entferntesten Winkel eines grossen Saales verstanden werden kann. Es hat sich durch neuere Untersuchungen herausgestellt, dass die nichttönende Sprachlautbildung, die ja im Ansatzrohr erfolgt, ganz unabhängig ist von der Tonbildung im Kehlkopf. Mit der Flüsterstimme kann man die Worte auch nicht um einen halben Ton höher oder tiefer aussprechen; es ist eben dabei überhaupt kein Ton vorhanden, sondern nur ein Geräusch, das durch die verschiedenen Muskelthätigkeiten bei der Articulation der einzelnen Buchstaben mannigfaltig modificirt wird. Das H ist der einzige Konsonant, bei dem keine Bewegung von Mundtheilen gegen einander stattfindet, der Mundcanal ist dabei ganz offen, es ist das Geräusch der etwas beschleunigten Ausathmung und heisst daher auch „Lungenlaut“. Ein heftiges Hervorstossen der Luft ist fehlerhaft, das H muss aber im Gesang besonders am Anfange eines Wortes deutlich ausgesprochen werden. Dieser Laut — jedoch als ganz sanfter Hauchlaut — ist das *beste Bildungsmittel* für die *richtige lyrische Tonbildung* und für die *Coloratur*, da es eine nothwendige Vorbedingung ist,

diese Lautbildung zu beherrschen, wenn man ein *schönes Verhallenlassen der Töne* und besonders wenn man die „*voix-mixte*“ erlernen will. Auch zwischen zwei Vocalen muss das H deutlich ausgesprochen werden, also „*näher*“, nicht „*näjer*“ oder „*nächer*“!

Die Vocale erhalten ihre mannigfaltigen Klangfarben durch Aenderung der Form des Ansatzrohres, welche ja nothwendig auch die Lenkung der Ausathmungsluft modificirt. Diese Ausathmungsluft, welche bei verengter Glottis die Stimme erzeugt (*strepitus continuus*), wird nun bei den Konsonanten entweder bloss gehemmt oder ganz unterbrochen, worauf durch plötzliche Aufhebung des Verschlusses ein explosives Geräusch (*strepitus explosivus*) entsteht, oder es kommt durch rasche Aufeinanderfolge von Verschlüssen mit Explosionen ein Zitterlaut, R zu Stande. Die Konsonanten L, R, W, J, M, N, welche als klangvolle Elemente den Vocalen nahe stehen, müssen nun auch wirklich mit Stimme — nicht flüsternd — gesprochen werden. Die nicht tönenden Konsonanten müssen in der Weise gebildet werden, dass der Verschluss *möglichst rasch* aufgehoben wird, was am besten dadurch erreicht wird, dass zugleich mit der Aufhebung des Verschlusses der Mund geöffnet wird und eine deutlich hörbare Expiration erfolgt. Es ist von der grössten Bedeutung, dass insbesondere bei der Aussprache der Explosivlaute p, t, k, die Expiration gleichzeitig mit der Oeffnung des Mundes erfolgt, so dass ein deutlich hörbarer Hauch den Abschluss eines jeden derartigen Konsonanten bildet.

Die Verbindung der Vocale mit den Konsonanten erfolgt ebenfalls nach Gesetzen, welche wir genau zu formuliren haben. Je weniger diese Gesetze berück-

sichtigt werden, um so weniger ist die Sprache für den neueren musikalisch dramatischen Styl oder für rhetorische Zwecke geeignet.

Beim Gesang wie beim öffentlichen Vortrag müssen die Konsonanten derart gebildet werden, dass sich ihnen die Vocale dem Gehör nach unmittelbar anschliessen. Dies ist nur zu erreichen, wenn bei sämtlichen Konsonanten der Verschluss möglichst weit nach vorn hergestellt wird. Andererseits muss, damit beim Uebergang vom Vocal auf einen nachfolgenden Konsonanten keine Lücke eintrete, jeder Vocal gesponnen, d. h. allmählig zum Abklingen gebracht werden, wobei der Mund sich gleichzeitig zu schliessen hat, so dass nun mit dem Aufhören des Vocals der Konsonant bereits eintreten kann. In dieser Weise, d. h. mit sich schliessendem Munde sind insbesondere alle Worte zu sprechen, die mit einem Vocal beginnen, und zwar den prosodischen Gesetzen entsprechend, bald lang, bald kurz. Andererseits hat mit jedem Anschwellen des Tones, wie es für gewisse Zwecke des dramatischen und lyrischen Ausdruckes erforderlich ist, ein sich genau anpassendes Oeffnen des Mundes einherzugehen. Erst das in dieser Weise ausgebildete Organ ist im Stande, die tönende Luftsäule nach Bedarf zu reguliren, wie es dem Charakter des vorzutragenden Stückes entspricht.

Es versteht sich von selbst, dass in der deutschen Sprache alles Fehlerhafte der Dialecte bei gesanglichen ganz ebenso wie bei oratorischen Leistungen möglichst beseitigt werden muss.

Damit ist aber noch nicht alles gethan, was zu einer vollkommenen Aussprache beim Singen erforderlich ist.

Das dem Texte entsprechende Gefühl muss sowohl

in den verschiedenen Tonfarben der Vocale als in der grösseren oder geringeren Schärfe der Konsonanten seinen Ausdruck finden, die Erregungen der Seele muss man am Tone selbst erkennen. Die Lebendigkeit der künstlerischen Phantasie des Sängers, die auf die Tonbildung unmittelbar einwirken soll, muss mit künstlerischer Besonnenheit und vollständiger Beherrschung der Athmungs- und Stimm-Muskeln gepaart sein. Im Gesang wie in der Declamation müssen endlich, da hier die Worte häufig mehr, als die gewöhnliche Umgangssprache erfordert, in die Länge gezogen werden müssen, die Wort- wie die Satz-Accente stärker hervorgehoben werden, damit das Verständniss von Seite des Zuhörers nicht verloren gehe und nicht ein monotoner, langweiliger Eindruck hervorgerufen werde.

Von den zahlreichen Fehlern in der Aussprache der Worte beim Singen und Sprechen wollen wir nur einige Beispiele anführen:

„mièr“, „diàr“ statt „mir“, „dir“; „Natua“ statt „Natur“; „odäh“, „abäh“ statt „oder“, „aber“; „Fleude“ statt „Freude“; „Jot“ statt „Gott“; „o Gat“ statt „o Gott“; „gönnen“ statt „können“; „seigen“ statt „zeigen“; „Flichten“ statt „Pflichten“; oder: „Liewe“, „Gawe“, „Giede“ statt „Liebe“, „Gabe“, „Güte“; sein „Ritterich“ statt sein „Ritter ich“; oder: „mein Hammel!“ statt „mein Himmel!“ „hach“ statt „ach!“ oder: „Genibde in den Hään“ statt „Geliebte in dem Herrn“; „Helsa mein Weib, ich niebe Dich“ statt „Elsa mein Weib, ich liebe Dich“; bin „Nohengrin genannt“ statt bin „Lohengrin genannt“; oder: „las die Schätse, lass die Spetsereien“ statt „lass die Scherze, lass die Spöttereien“ u. s. w.

Noch ist hervorzuheben, dass es sich ausser der

richtigen Accentuation auch um eine *scharfe Abgrenzung der Worte von einander* handelt, die gleichfalls ein sehr exactes Studium erfordert.

Ganz dieselbe Technik erfordert auch das gesprochene Drama: Würde im Ausdruck, Tonschönheit, dramatische Noblesse ist nur durch richtige Ausbildung der Stimme und Sprache zu erreichen. Ebenso bedarf auch der stimmbegabteste Sänger, wenn er auch geistig in das Wesen der poetischen Composition, des Gesungenen eingedrungen ist, unbedingt einer richtigen naturgemässen Schulung*). Diese wird wesentlich dazu beitragen, jenen Aufschwung der deutschen musikalisch-dramatischen Kunst, der durch Wagner angebahnt worden, nicht zum Stillstande kommen zu lassen.

„Das Schöne soll befördert werden,
Denn Wenige stellen es dar
Und Viele bedürfen es. —“

*) Der Verfasser erlaubt sich bei dieser Stelle auf seine Broschüre „Ueber Ton- und Stimmbildung des Redners und Sängers“ (1879. Verlag von J. A. Böhme, Hamburg) hinzuweisen.

V. Weitere Zustände und organische Reformen in der Rede- wie in der Gesangs-Kunst.

Wie oft sind wir schon mit unserem Urtheil über einen Menschen fertig, wenn wir nur seine Stimme gehört haben! Ihr Klang und die Sprechart charakterisirten oft schon den Egoisten und den Menschenfreund, den eingebildeten, sarkastischen, den rohen oder protzigen wie auch den gebildeten, bescheidenen und den Gemüthsmenschen. Wie man durch die Stimme die Liebe der Herzen gewinnen kann, lehrt uns das Leben. Was die Stimme aber am meisten zu dem heiligen, die Menschheit besiegelnden und verknüpfenden Band emporhebt, das ist die Sprache.

Goethe sagt:

„Welch ein Geheimniss liegt in diesen Wundertönen,
Die Sprache bleibt ein wahrer Himmelshauch,
Empfunden nur von stillen Erdensöhnen,
Fest liegt der Grund, bequem ist der Gebrauch.“

Die Stimme wird erst mit Hülfe bestimmter Organe in articulirte Laute, in Silben und Worte oder durch eine grössere Dauer und Ausdehnung in Gesangstöne verwandelt. Diese Fähigkeit ist nur dem Menschen gegeben, so dass nicht das Denken die Sprache erschaffen hat, sondern umgekehrt: die Sprache hat erst dem Denken, der Vernunft ihren Ursprung gegeben. Die Sprache, ursprünglich Ausdruck des Eindrucks, ist aber auch Erzeuger neuer Eindrücke. Mit dem Fortschritt in der Sprache entsteht Fortschritt im sittlichen und geistigen Leben der Nation. Das Streben

sollte somit nach Veredlung, Deutlichkeit und Geläufigkeit im Ausdrucke gehen, der gute Gedanke auch in ein gutes Gewand gekleidet sein, ebenso im Aufbau des Satzes als in der deutlichen und wahren Wiedergabe durch das lebendige Wort. Jedes aber muss gelernt sein. —

Wie wenige Redner haben wir in unserem öffentlichen Leben, welche für einen weiteren Kreis, als eine kleinste Tafelrunde es ist, sich deutlich und verständlich auszudrücken verstehen, ganz abgesehen von Logik, Gewandtheit und stilistischer Schönheit der Sprache. Von Denjenigen gar nicht zu reden, welche oft gerne öffentlich sprechen möchten, aber sich nicht getrauen, das Wort zu nehmen, weil ihnen das Sprechen vor mehreren Zuhörern eine unbekannte Kunst ist. Viele Redner sind absolut unverständlich, schon weil sie zu leise sprechen. In den Kammern hört man hie und da den Zuruf: „Lauter“; aber im Allgemeinen ist man die Sache gewohnt, und um den Vortragenden zu hören, erheben sich die Herren von den Sitzen und stellen sich in dessen unmittelbare Nähe. Dass der Vorsitzende zu lauterem Sprechen auffordert, kommt eigentlich nirgends vor, als ob es nicht anders sein könnte, als dass die Zuhörer sich nach dem Sprechenden richten. Die Natur hat nicht Jeden gleich gut mit Stimmmitteln ausgestattet; allein ein systematischer Unterricht kann Vieles ersetzen. Bezüglich der Zurechtlegung des Inhaltes, des logischen Satzbaues u. s. w. steht ja meistens die Rede des gebildeteren Mannes voran, nicht aber ist dies der Fall bezüglich der technischen Ausbildung des Sprechens. In unseren Kammern sind es nicht zum Wenigsten sogar Juristen, welche die mangelhafteste, undeutlichste und vom Provinzial-

dialekt beherrschte Aussprache haben; ebenso gibt es Kanzelredner, welche in dem Bestreben, den Dialekt zu vermeiden, zu anderen unrichtigen Extremen kommen. Die grösste Untugend ist dann das Verschlucken ganzer Silben, Vocale und Wortendungen, die Kehl-, Nasen-, Gaumenklänge, die Fistelstimme u. s. w. Das Gehör bekommt missfällige Eindrücke. Der Redner weiss das Athmen und das Sprechen nicht in Einklang zu bringen, ersteres nicht in das Satzgefüge zu vertheilen. Er hält den Athem aus, bis er genöthigt ist, mit der Stimme schnell abzufallen und das letzte Wort, auf welchem oft der Nachdruck liegt, mit unarticulirtem Laut abzumachen, oder er betont die Worte überlaut, auf welche er den Nachdruck gelegt haben will, und sprudelt das Andere durcheinander.

Wenn auf den Universitäten nur einigermaßen die öffentliche Sprechkunst gelehrt würde, so könnte es nicht vorkommen, dass Viele, die viel und gern sprechen, so wenig technische Fähigkeit besitzen.

Die Praxis allein erzeugt keine Redner und als Autodidakt im Sprechen behält man alle üblen Gewohnheiten bei, weil Niemand darauf aufmerksam macht, und weil die Sprache ganz genau dieselbe systematische Ausbildung wie der Kunstgesang erfordert, um auf der Bühne, auf der Kanzel, auf dem Katheder, im Parlament, im Gerichtssaale, in Volksvertretungen u. s. w. wirksam, deutlich und schön zu wirken.

Es fehlt also nicht an Rednern, auch nicht an geistreichen Kanzelrednern, aber die wenigsten von ihnen können in dem gedachten Sinne öffentlich sprechen. Dasselbe ist der Fall bei den Offizieren in Betreff der militärischen Commandos. Selbst die Schauspieler, die alle glauben, am besten sprechen zu können,

was allerdings im Sinne und im Dienste der Kunst und durch ihre von vornherein günstiger beanlagten Stimmorgane zu verlangen wäre, sind nicht ausgenommen, denn die meisten von ihnen sind blosse Effecthascher, abhängig durch zufälliges Gelingen ihrer meistens erkünstelten und unnatürlichen Sprache.

Fragen wir nun nach der Ursache dieser Zustände, so ist die Antwort diese: „*Weil dieses Gebiet und seine Behandlungsweise fremd ist, weil in erster Linie Lehrer hierfür und eine entsprechende systematische Methode, die nur durch das Ohr übermittelt werden kann, fehlen, daher kommt es, dass man in Deutschland Bühne, Kanzel, Katheder u. s. w. betritt, ohne das öffentliche Sprechen gelernt zu haben.*“

Eine Stunde Sprechen ist anstrengender als drei Stunden langes Singen. Beim Singen wirken mit rythmischer Athmung und dazwischen liegender Ruhe mehrere Muskelgruppen abwechselnd, beim Sprechen dagegen wirkt vorzugsweise nur eine Muskelgruppe in beständiger Thätigkeit und mehr mit gestossenem Athem, daher auch die grössere Anstrengung und die schnellere Ermüdung.

Geschieht das Sprechen nicht in der natürlichen Stimmlage, im sogenannten tiefen Sprechregister, als dessen Hauptbasis, und ist dieses Register mit der mittleren und hohen Stimmlage im Umfange einer None nicht in chromatischen Gängen instrumentalmässig und als durchgehende Sprechstimme ausgebildet, so ist in den weitaus meisten Fällen die natürliche Folge: eine relativ zu schnelle Ermüdung, ein Matt- oder Klanglos-werden der Stimme, ein Kratzen im Halse, ein immerwährendes Räuspern oder Husteln, ein unangenehm trockenes Gefühl in der Kehle, ein Heiserwerden, wenn

auch erst am nächstfolgenden Tage u. s. w. Der Redner, welcher solchen Eventualitäten nicht ausgesetzt ist, hat es lediglich der besonders günstigeren Beschaffenheit und Zähigkeit seines Organes und dem *zufälligen* Richtigtreffen seiner Stimme in dem natürlichen Sprech- oder Grundregister zu verdanken. Eine vollkommene Leistungsfähigkeit, Tonschönheit, Tonfülle und Modulation der Stimme, eine höchst möglichste Ausdauer und Conservirung derselben erreicht man jedoch erst nach systematischer Ausbildung dieser drei Stimmlagen. Fast alle Redner bewegen sich gewöhnlich nur in einer Stimmlage, deren Umfang selten eine Quarte überschreitet. —

Wenn wir diese Zustände in stimmlicher Beziehung weiter betrachten, so finden wir, dass Viele in ihrem Bestreben, recht weit und deutlich gehört und verstanden zu werden, unwillkürlich in das *Schreien*, *Hacken*, *Bellen*, *Krähen*, *Heulen* u. s. w. verfallen. Wieder Andere *singen* oder *säuseln*, weil ihnen *chromatisch und in dem betreffenden Sprechregister und in der mittleren und hohen Stimmlage mit Bruststimme zu sprechen eine unbekannte Kunst ist*.

Andere wieder vermögen keine *Zischlaute*, keine *Zungenlaute* oder *Hauchlaute* verständlich auszudrücken. Wieder Andere vermögen kein *r*, kein *s*, kein *tz*, kein *l* mit der Zungenspitze zu sprechen u. s. w.

Jede Wirkung der Rede wie des Gesanges beruht auf dem Tone, seiner Entwicklung, seiner Farbe, seinem Charakter, seinem innern und geistigen Leben, unterstützt durch das Wort. Folglich ist auch nur durch die richtige Bildung und Beherrschung jedes einzelnen Tones und der ganzen Stimme ein den gegebenen Ver-

hältnissen angemessener rhetorischer und gesanglich künstlerischer Erfolg zu erreichen.

Wie der Schüler durch Anwendung der verschiedenen Muskelemente die Töne zu bilden habe, verschweigen bis auf einige Ausnahmen alle berühmten Gesangsschulen. Diese geben zwar eine Legion recht schöne, ohrenschmeichlerische und melodienreiche, auch schwierige und für die „Geläufigkeit“ und als „Stimmübung“ — *einer schon gebildeten Stimme* — recht nützliche Solfeggien und Vocalisen, wie diese aber naturgemäss zu erlernen sind, das zeigen sie nicht, trotz der zahlreichen beigegebenen Erklärungen.

Bevor nicht jeder einzelne Ton und die Scala im Umfange von wenigstens einer und einer halben Octave in der Brust- und Kopfstimme systematisch ausgebildet sind, dann im legato, portamento, staccato, messa di voce, Declamationston, — so lange haben jene Uebungen als „Ton- und Stimmbildung“ keinen Werth. Zudem stellen die meisten dieser Schulen noch ganz andere vorherige Anforderungen, sowohl im Umfang als in technischer Fertigkeit der Stimme, z. B. im gruppetto, martellato, Triller, in der voix-mixte, in den Fiorituren, Passagen u. s. w.

Fast alle Gesangslehrer, Gesangslehrerinnen, Sänger und Sängerinnen u. s. w. unterrichten und singen gewöhnlich nach je einer solchen Gesangsschule, meistens nach „Concone“; sie lehren und lernen eine Unzahl von Noten im Takte abzusingen, während oft nicht ein einziger Ton im Ansätze richtig und noch weniger als Kunstton gebildet ist, geschweige denn die ganze Stimme.

Die Coloraturen werden verwischt oder gleichsam Burzelbäume, die Kunsttriller werden Bocktriller, das

Staccato wird ein Quetschen, das Legato ein Hacken, das Portamento ein Heulen, das An- und Abschwellen eines Tones von 25—35 Secunden Dauer wird ein gleichstarker, abgerissener Ton von etwa nur 10 Secunden Dauer u. s. w.

Ebenso verstehen *fast alle Singenden* unter „Schule“: im Takte und rhythmisch singen zu können, die Intervalle zu treffen, vom Blatte zu lesen. Dabei wollen Alle gleich Lieder und Arien singen, sich amüsiren, gefallen, die Berufssänger wollen — *eiligst* berühmt und reich werden —, aber geistig und technisch richtig singen lernen — davon will man im Allgemeinen wenig wissen und noch weniger für die Bildung dieser edelsten, schwierigsten und anstrengendsten Kunst etwas verwenden. — Man glaubt, die Natur müsse den Sänger gebildet haben, oder es lohne sich nicht, dafür etwas auszugeben, oder man habe keine Stimme u. s. w.

Solches Singen und Singenlehren wird mit der häufigen (Etikette) „*nach alter italienischer Methode*“ von nicht selten sehr berühmten Gesangsprofessoren und berühmten Sängern und Sängerinnen ausgeübt, und manche angehende Gesangs-Novizen rühmen sich, ihre Schule oder ihre Ausbildung nach solcher Methode oder bei solchen Gesangsgrössen gemacht zu haben.

Aus einer phänomenalen Stimme und deren äusserlichen Parade-Requisiten einen berühmten Opernsänger oder Opernsängerin und Namen sich zu machen, darin liegt keine Kunst; aber aus einer kleinen, unscheinbaren Stimme grosse Wirkungen, Ausdauer und Haltbarkeit zu erreichen, oder aus verdorbenen Stimmen gute Resultate zu erzielen, darin liegt die Documentirung einer correcten Stimmbehandlung und einer kunstgemässen Stimmausbildung!

Man kann annehmen, dass man eher 200 vorzügliche Klavierlehrer und -Lehrerinnen findet als *einen* mittelmässigen Gesangslehrer und 100 vortreffliche Pianisten eher als *einen* guten Sänger. Viele Gesangslehrer und Gesangsschulen können schon als vorzüglich bezeichnet werden, wenn sie der Stimme in der Höhe, Tiefe oder Mittellage keinen Nachtheil, keine Reducirung, keine Heiserkeit verursachen! — Sehr häufig werden — wenn auch ohne Wissen und Willen und wenn auch mit dem ehrlichsten Bestreben, nur das Beste bilden zu wollen — durch unrationelle Stimmbehandlung und uncorrecte Stimmübungen die Stimmorgane in einen Leidenszustand versetzt, der ihrer Gesundheit *bleibenden* Schaden bringt. Wollte man alle diese Kunststückchen, diese Bizarrerien, Manieren und Marotten, die beim Gesangsunterricht in Anwendung kommen, aufdecken, so könnte man eine recht interessante Humoreske zum Besten geben. —

Jede, selbst die kleinste Stimme kann, wenn sie gebildet und veredelt wird, sich und Anderen einen musikalischen Genuss bereiten; man braucht desshalb nicht Opersänger oder Wagner-Sängerin sein oder werden zu wollen. Selbst eine verhältnissmässig kleine Stimme, die aber geistig völlig durchdrungen ist und technisch über alle Mittel gebietet, mit welchen man physisch und psychisch zu malen und zu charakterisiren versteht, macht auf den Geist und das Herz des gebildeten Zuhörers mehr Eindruck und fesselt ihn mehr, als eine weit stärkere, gewaltigere, jedoch nicht in gleicher Weise künstlerisch ausgebildete Stimme. Unsere älteren wie neuesten Komponisten bieten für Alle und für jede Stimme unerschöpfliche Perlen von Liedern. Auch kann das kleinste und einfachste Lied

mit wenig, aber geschulter Stimme oft mehr Wirkung hervorrufen, als eine in nicht gleicher Weise und wenn auch mit noch so grossem Stimmaufwand producirte Arie. Die ebenso eitle Manie wie das sündhafte forciren nach einer grossen, sogenannten dramatischen Stimme, führt sehr oft, statt einer rationell allmäligen Entwicklung, eine allmälige Verschlechterung derselben herbei. Ist dagegen die Stimmbehandlung eine correcte und physiologische, so kann Gesangsunterricht sowohl bei vorgerückteren Jahren wie vor der Pubertäts-Entwicklung, und auch bei Mädchen während derselben, ohne Gefahr vorgenommen werden und zum Nutzen der Gesundheit dienen.

Obgleich die Uebereinstimmung unter Aerzten herrscht, dass richtiger Gesangsunterricht ein vortreffliches Mittel bietet, die Lungen gesund zu erhalten und zu stärken, ja selbst Krankheitskeime in ihnen zu ersticken, so ist dieses doch leider unter Eltern, Schulmännern, wie überhaupt im grossen Publikum viel zu wenig erkannt. Wäre diese Erkenntniss verbreiteter, so würde gewiss der musikalische Sinn der meisten Menschen nicht so oft auf das epidemische, grösstentheils so triviale, gehör-, geist- und nerventödtende Klavierspiel verfallen, sondern lieber dem edelsten und schönsten aller Tonwerke, der menschlichen Stimme, mehr Pflege zuwenden.

Der gute Gesang und die wirkliche Gesangs- und Ausbildungs-Kunst würden damit zur Hebung, zu einem grösseren Verständniss und somit auch zu einer werthvolleren Anerkennung gelangen.

Das Tremoliren,

eine Tageserscheinung bei vielen Sängern und Sängerinnen, kann in den meisten Fällen das Merkmal einer

falschen Stimmbildung sein. *Naturgemäss* ist es bei *alten Leuten*, durch Abnahme der Herrschaft der Nerven über die Muskeln, deren Folge hier wie an anderen Orten eine *zitternde Bewegung* ist. *Im ersteren Falle* ist es einem unrationellen, übermässigen Gebrauche der Stimmband- und der Kehlkopf-Muskeln zuzuschreiben, welches bei nicht correcter Compensation der Muskelmit der Athemthätigkeit — sich einstellt, und eine Ermüdung und Affizirung der Stimmwerkzeuge zur Folge hat. Die beginnende Ermüdung des thätigen Muskels documentirt sich durch Zittern, Tremoliren, d. h. physiologisch ausgedrückt, durch eine Summe rasch aufeinander folgender Zusammenziehungen und Erschlaffungen.

Sonst ist das Tremoliren *pathologischen Ursprungs*, dessen Entstehen durch eine Herabsetzung der Muskelkraft der diesbezüglichen Muskel-Partieen veranlasst wird, oder bei allgemeiner Körperschwäche in Folge von Krankheit, Blutarmuth etc.

In noch zwei anderen Fällen kann das Tremoliren bei Berufssängern und zwar unter ganz normalen Verhältnissen hervorgerufen werden:

1. durch *psychische Einflüsse*, Gemüthsverstim- mungen, Angst, dann auch durch Kummer, Noth, besonders beim Mangel einer kräftigen Fleischkost, somit durch eine vom Gehirn und Rückenmark ausgehende anomale Athem- und Muskelthätigkeit, mit deren Wiederherstellung auch das Tremoliren schwindet, und

2. durch *Ueberanstrengung*, somit durch eine herabgesetzte Leistungsfähigkeit der die Stimmbänder und den Kehlkopf dominirenden Muskeln, was möglicherweise durch ein hie und da fabrikmässig betriebenes Theatersingen herbeigeführt wird oder wurde: eine solche eingetretene Schwäche *schwindet nicht mehr*.

Kein Stimmorgan ist solchen materiellen Theateranforderungen oder Sängersünden — dauernd gewachsen; jeder Sänger, jede Sängerin bedarf nach einer angestrengten Opernpartie zwei Tage vollständiger Ruhe, um Stimme und Gesundheit erhalten zu können. —

Das „R“

soll hier gleichfalls und zwar mit seinen *Leidensgefährten* einer eigenen Kur unterzogen werden.

Die wenigsten Menschen vermögen ein vollkommen regelrechtes, sogenanntes „*Zungen-r*“ herauszubringen. Die mangelhafte Aussprache dieses Lautes, die man mit „*Schnarren*“ bezeichnet, ist sehr verbreitet. Häufig wird ein anderer Buchstabe, besonders *l* oder *w* dafür gebraucht. In beiden Fällen wird die erforderliche Schwingung der Zungenspitze nicht ausgeführt; im ersteren Falle wird dieselbe hinter den Oberzähnen angelegt und sogleich losgelassen, so dass mit dem tönenden Luftstrom eine Art *l* hörbar wird; im zweiten Falle werden die Lippen statt der Zungenspitze in zitternde Bewegung versetzt und dadurch eine Art *w* hervorgerufen. Bei den Betreffenden versteht man also: *Fliede* oder *Fwiede* statt *Friede* u. s. w. Andere verwandeln das *r* in *g*, da sie statt die Zungenspitze erzittern zu lassen den Zungenrücken gegen den Gaumen anstemmen. Wieder Andere verwandeln das *r* in ein schnarrendes, rasselndes Geräusch. Andere bilden das *r* gar nicht und lassen es einfach fort.

Dieser Sprechfehler ist für das Verständniss ebenso störend und mehr oder weniger hässlich wie das viel verbreitete „*Lispeln*“, das durch die mangelhafte Bildung der *s-Laute* und seiner Nebenlaute: *weiches s*, *z*, *sch* und das französische *j* entsteht. Hier wird eben-

falls die *Zungenspitze*, statt in die gehörige Lage gebracht, aus dem Munde vorgestreckt und zwischen beiden Zahnreihen eingeklemmt, und dann ein rasseln- des Geräusch herausgetrieben, welches mit dem eigent- lichen s-Geräusch nicht zu vergleichen ist. Dabei stellt sich unsern Blicken oft ein Bild dar, welches nichts weniger als einladend ist. Im Volksmunde nennt man diesen Sprechfehler „*Anstossen mit der Zunge*“. Bei dem *sch* hat die Zungenspitze gleichfalls eine solche fehlerhafte Lage, wodurch ein stark schnarchendes Geräusch entsteht, welches den Eindruck macht, als ob die Sprechenden ein Stückchen Holz unter der Zunge hätten. Ein ähnliches Geräusch entsteht bei der fehler- haften Bildung des französischen *j*. Dieselben Er- scheinungen treten ferner bei der Bildung des tonlosen, sogenannten scharfen *ss* und bei der Aussprache des tönenden, sogenannten weichen *s*, sowie bei *z* und *ts* zu Tage. Die weiteren Abarten des Lispelns, die Ver- wechslungen des *s* und seiner Nebenlaute mit anderen Mitlauten, z. B. mit dem *d*, *t*, *ch*, *g*, oder die Ver- wechslung der *s*-Laute untereinander, z. B. *do*, *to* oder *scho* statt *so*; *Morschen* statt *Morgen*; *ssein* (tonloses, scharfes *ss*) statt *sein* (tönendes, weiches *s*); *Erseining* statt *Erscheinung*; *Sönheit* statt *Schönheit*; *Erforchung* statt *Erforschung*; *ssur* *Ssufriedenheit* statt *zur Zu- friedenheit* u. s. w. sind so vielfach und verschieden, dass diese in das Kapitel der Sprachgebrechen gehören.

Hier soll nicht von organischen Bildungsfehlern der Sprach- und Kauorgane oder von eigentlichen Sprachleiden, sondern von dem fehlerhaften Gebrauch der normalen Stimm- und Sprachwerkzeuge die Rede sein.

Somit haben wir hier noch die *R*, bei welchen keine Lautverwechslungen stattfinden, die nur in Folge

einer schlechten Angewöhnung entstehen, zu beleuchten, und wollen auch gleich das „richtige r“ behandeln. Es gibt *drei verschiedene r*: das *r-gutturale* — *Kehlkopf-r*, das *r-uvulare* — *Gaumen-r*, das *r-alveolare* — das *Zungen-r*. Die beiden ersten r entstehen dadurch, dass der mittlere oder der hintere Theil der Zunge, der sogenannte Zungengrund, sich aufwärts gegen den weichen Gaumen bewegt, und diese Organe in Schwingungen versetzt.

Das *richtige r*, das *Zungen-r*, kommt dadurch zu Stande, dass man die freie Zungenspitze gegen den Gaumen anhebt und dieselbe mit der aus dem Kehlkopfe kommenden, tönenden Luft in eine äusserst rasche, zitternde Bewegung versetzt.

Um dieses jedoch bewerkstelligen zu können, muss dabei die Zungenwurzel und der mittlere Theil der Zunge flach und nach abwärts gerichtet und der weiche Gaumen passiv bleiben, das Gaumensegel mit dem Zäpfchen jedoch gehoben und die Mund- und Rachenhöhle hinreichend geöffnet, damit die ausströmende tönende Luft als condensirter und concentrirter Strahl unmittelbar am harten Gaumen anschlagen kann. Da dieses höchst selten, zufällig, und ohne systematische Schule niemals vollkommen gelingt, so kommt es, dass die meisten Menschen das r in ein schnarrendes Geräusch verwandeln, welches mit dem fehlerfreien Zungen-r nur eine blasse Aehnlichkeit hat.

Die Beschaffenheit der Zunge, die mit wenigen Ausnahmen bei allen Menschen normal ist, ist nicht die einzige Vorbedingung zur Hervorbringung des Zungen-r; der genannte Muskel- und Athem-Apparat muss gleichzeitig und in erwählter Weise mitwirken. Es kann in der Beweglichkeit der Zungenspitze nicht

die geringste Behinderung vorliegen und dennoch das Zungen-r nicht gerathen. In fast allen Fällen muss eine gymnastische Uebung mit der Zunge vorgenommen werden, und zwar sollte dieses nicht nur mit der Spitze durch Zungenschläge, sondern auch mit rechts- und linksseitigen Kreisbewegungen derselben und mit Hebungen des Rückens und zwar im Takt und rhytmisch geschehen. Letzteres ist kein Mensch von Natur aus im Stande sofort richtig ausführen zu können, sondern er wird erst durch Uebung diese Fertigkeit erlangen. Mit dieser Zungen-Gymnastik wird gleichzeitig eine correcte Athemführung geübt. Die Zungenschläge: li le la u. s. w. müssen mit offen- und feststehendem Mund, somit mit angehobener Zungenspitze, geübt werden; hierauf die anschliessende und abwechselnde Uebung mit pli pri pli; fli thri pri; tzi tri tzri; thi tritri u. s. w. bis nach und nach ein deutlich hör-, fühl- und sichtbares Zittern der Zungenspitze mit erfolgt. Auf diese Weise wird sicher und naturgemäss das r-alveolare — das Zungen-r herbeigeführt.

Der Anschlag der Luft muss immer

bei der Tonbildung sämtlicher Vocale und auch bei sämtlichen Consonanten an den Wurzeln der oberen Schneidezähne, am harten Gaumen stattfinden.

„Wer daher ein „h“ und ein „a“ nicht an den „harten Gaumen“ bringen kann, bei vollständiger Passivität der Zungenwurzel, des Gaumensegels und der hinteren Rachenwand, der wird auch ein „r“, ein „s“, einen „Zischlaut“ nicht mit der „Zungenspitze“ sprechen und auch niemals vollkommen deutlich, schön und ausdauernd weder singen noch sprechen lernen.“ —

Die aus den Lungen durch die Stimmritze ge-

triebene, im Kehlkopf von den Stimmbändern in tönende Schwingungen versetzte Luft nimmt wegen den vielfachen Reflexionen, welche sie fortwährend von dem Kehldeckel an an den Wandungen des Rachen-Mundcanals erleidet, bald nach physikalischen Gesetzen dieselbe Krümmung und dieselben Dimensionen an, welche dieser Canal selbst im Ganzen darbietet; der Luftstrom wird also durch die Stellung der Wandungen bestimmt, zwischen welchen er seinen Lauf nimmt. Abgesehen nun von der natürlichen Beschaffenheit dieses Canals wird die Form desselben noch durch den Kehlkopfstand und die Haltung der Zungenwurzel, wie der Zunge überhaupt näher bestimmt, und so der klingende Luftstrom veranlasst, an einzelnen Stellen mit grösserer Intensität aufzutreten, als an anderen.

Da die *Klangfarbe* des Tones sowohl von der verschiedenen Gestaltung der Mundhöhle wie auch von den Stellen, auf welche der tönende Luftstrom auftrifft, abhängt, so wird beim Auftreffen desselben am weichen Gaumen ein dumpfer, dunkler Ton, und ein „*Gaumenton*“ entstehen.

Beim *Gaumenklang* ist der Kehlkopf und das Zungenbein zu stark gehoben, in Folge dessen krümmt sich der mittlere oder der hintere Theil der Zunge aufwärts gegen den Gaumen und dem Zäpfchen, wodurch der Raum über dem Kehlkopf verengt und der Luftstrom gehemmt wird.

Der *Gutturallaut*, der *Kehllaut* entsteht dadurch, dass die Zungenwurzel bei der Intonation der Vocale nach dem Schlunde hinuntergedrückt wird, wie man es häufig bei Bassisten findet. Dieser hässliche Klang wird mit „Kloss im Halse“ bezeichnet.

Tritt der tönende Luftstrahl besonders intensiv in

dem Schlund-Nasenraum, an den Choanen auf, so entsteht der sogenannte *Nasenton*, welcher nur entstehen kann, wenn der Schlund-Nasenraum nicht vollständig durch das Gaumensegel von dem Mund-Rachenraum (Kehlraum) abgeschlossen ist. Das Gaumensegel hängt in diesem Falle schlaff herunter, so dass die tönende Luft durch die Nase geht. Der so erzeugte Ton ist also nicht anders zu gebrauchen, als nur da, wo ein näselnder Ton gebildet oder nachgeahmt werden soll, also in der Sprache zur Erzeugung der *rhinophone* — der *Nasenlaute*.

Wird durch Kehlkopf-, Zungen- und Gaumensegel-Stellung der Canal so geformt, dass der tönende Luftstrahl mit besonderer Intensität am harten Gaumen und zwar an den Wurzeln der oberen Schneidezähne auf-treffen kann, so besitzt dieser Ton diejenige Eigenschaft, die er in der Rede- und Gesangkunst nothwendig haben muss.

Der Grundpfeiler einer richtigen Tonbildung ist das richtige, hell und rein gebildete *a*; denn kann man kein reines *a* bilden, so ist es unmöglich, eine durchgehends reine Vocalisation zu erlangen, wenngleich bei allen anderen Vocalen die Zunge, der Kehlkopf und das Zungenbein bedeutend anders gestellt werden, als beim *a*.

Der Spirant — *h* — der Hauchlaut — *h*, steht dem freien *a* am nächsten und soll gleichfalls bis unmittelbar an die oberen Zähne herangeführt werden.

„Ein vollkommener Ton ist nur ein solcher, bei dessen Erzeugung die auf einmal durch die Glottis — die Stimmritze streichende expiratorische Luft in stehende Schwingungen versetzt wird; dies gilt sowohl bei dem *pianissimo*- wie bei dem *forte*-Ton.“ —

„Ist der pianissimo-Brust- oder Falsett-Ton im Stimm-Ansatze unrichtig gebildet, so ist es unmöglich, je eine normal grosse Stimme, eine „messa di voce“ und eine „voix-mixte“ zu erlangen.“ —

Der akustisch gebildete Ton — der Kunstton,

der, ausser den besprochenen Eigenschaften, in seiner *Stärke* von der *Weite seiner Schwingungen* abhängig und dem Quadrat derselben proportional ist, in seiner *Höhe* aber nur von der *Schwingungszahl* abhängig, ist in seiner *Klangfarbe* — ausser dem natürlichen Grundbau unseres Organs, ausser der willkürlichen Gestaltsveränderung unserer Mundhöhle und ausser der Schallleitung — auch noch von der *Schwingungsform* abhängig.

Schwingungen, d. h. Wellen von gleicher Höhe können verschiedene Form haben. Je gleichmässiger gerundet die Wellenform ist (Gesangston), desto reicher und milder ist die Klangfarbe; je unregelmässiger und eckiger die Wellenform (Sprachton), desto schärfer und härter der Klang.

Das menschliche Ohr empfindet nur eine pendelartige Schwingung der Luft als einfachen Ton und zerlegt jede andere periodische Luftbewegung in pendelartige Schwingungen, welche als eine Reihe einfacher Töne aus dem zusammengesetzten Klang herausgehört werden. *Der tiefste in einem Klang enthaltene einfache Ton* heisst sein Grundton, die höheren die Obertöne. *Die grosse Mannichfaltigkeit der Klangfarbe* ist dadurch bedingt, dass sich zu dem Grundtone bald diese, bald jene seiner Obertöne mit grösserer oder geringerer Intensität hinzugesellen.

Das Ohr ist aber bei fast allen Menschen nicht

so ausgebildet, um Partialtöne herauszuhören, sondern jeder Klang wird gewöhnlich als ein einheitliches Ganze aufgefasst.

„Da es aber ohne Gehörbildung keine musikalische Bildung gibt, am Allerwenigsten eine „richtige und künstlerisch ausgebildete Stimme“, so ist auch das Ohr der mächtigste Faktor in der musikalischen Gesamtkunst.“ —

Das „Sichselbsthörenkönnen“ muss in der Ton- und Stimmbildung für die Rede- und für die Gesangkunst bei allen Menschen erst erlernt werden.“ —

Der Ton, den wir mit unseren Stimmwerkzeugen künstlich erzeugen, ist somit kein einfacher, also unharmonischer Ton, wie bei vielen Instrumenten, sondern derselbe ist aus einer Summe einfacher Töne zusammengesetzt, die zum Grundtone im Verhältniss ganzer Zahlen stehen.

Jeder Ton hat Schallschwingungen von einer bestimmten Geschwindigkeit. Der tiefste Ton unserer Orgel, das Subcontra-C, welches wir, wenn es angeblasen wird, als ein dumpfes, zitterndes Brummen hören, hat 16,5 Schallschwingungen in der Secunde, und damit beginnt auch unsere Tonempfindung. Als oberste Grenze der Wahrnehmbarkeit für das menschliche Ohr kann etwa das Siebengestrichene-C, mit 16,896 Schwingungen in der Secunde, angenommen werden. Das eingestrichene a, mit 435 Schwingungen in der Secunde, der sogenannte Kammerton, wird in der Regel als Grundlage für die Stimmung der musikalischen Instrumente gewählt. Somit hat das tiefste C beim Klavier, das Contra-C = 33 und das höchste C, d. h. das Fünftgestrichene-C = 4,224 Schwingungen in der Secunde. Wenn nun mehrere Töne, z. B. auf dem Klavier, zu

gleicher Zeit angeschlagen werden, so empfinden wir entweder einen unangenehmen Missklang oder einen wohllautenden Zusammenklang, letzteres, weil die Töne mit ihren *Schwingungszahlen* in einem ganz bestimmten *Verhältnisse* stehen. — *Da die Octave die vollkommenste Consonanz* bildet, deren Unreinheit am unangenehmsten empfunden wird, so opfert man lieber die Reinheit der übrigen Töne, indem man sie etwas ober- oder unterhalb ihrer von der diatonischen Tonleiter geforderten Höhe „schweben“ lässt, und hält die Reinheit der Octaven mit Strenge aufrecht. Eine solche Ausgleichung heisst *Temperatur*. —

Nach zu langem Singen detonirt die Stimme in Folge der kleinen Veränderungen der Stimmbänder durch die vielen Spannungen, d. h. durch die Ermüdung der Muskeln, welche zuletzt dem Willen nicht mehr gehorchen und unangemessene Bewegungen ausführen. Abgesehen nun von einem solchen Detoniren — das auch in Folge eines schlechten oder unausgebildeten Gehörs, oder durch die Einwirkung der Luft bei verschiedenen Witterungen entstehen kann — ist es immer schwierig, die gleichschwebende Temperatur unserer musikalischen Tonleiter zu beobachten. „*Bei musikalischen Instrumenten ist die Temperatur meist durch die Stimmung gesichert, der Sänger aber muss sie mittelst des Gehörs beständig erzielen.*“ —

So haben also z. B. die Schwingungszahlen vom Grundton und Octave das Verhältniss $1 : 2$; vom Grundton zur Quinte $= 2 : 3$; vom Grundton zur Quarte $= 3 : 4$; vom Grundton zur grossen Terz $= 4 : 5$; vom Grundton zur kleinen Terz $= 5 : 6$; vom Grundton zur kleinen Sext $= 5 : 8$; vom Grundton zur grossen Sext $= 6 : 10$ oder $3 : 5$. Diese sieben Tonentfernungen bilden

für unser Ohr einen harmonischen Zusammenklang, man nennt sie daher auch in der Harmonie-Lehre die „consonirenden Intervalle“.

Die Klangfarbe entsteht, wie schon gesagt, nur durch das passende Zusammenklingen mehrerer Töne. Für gewöhnlich klingt die über dem Grundton befindliche, nächst höhere Octave, die hierauf folgende Quinte und die zweite Octave mit, und je grösser die Zahl der Obertöne ist, desto weicher, wohllautender und tragfähiger ist der Ton. —

Bei dem tiefen Brustregister ist das Zwerchfell (s. Kapitel III.) auch in Betreff der Sympathie der unteren Töne, also in der Klangfarbe mit von grösster Bedeutung.

„Der aristokratisch gebildete Gesang“

wird nur von äusserst wenigen Sängern und Sängerinnen und von ebenso wenigen Gesangslehrern und Gesangslehrerinnen repräsentirt. —

Nicht als eine leichte, mühelose, geist- und herzlose Unterhaltung ist derselbe anzusehen, sondern als ein anstrengendes Studium, welches die höchste Anspannung aller Kräfte, physische und psychische, verlangt. *Ein solcher Kunstgesang ist etwas gotterfülltes, indem er Ideale annäherungsweise verwirklicht und das Leben durch den Zauber unserer poetischen und musikalischen Schöpfungen verschönert.* Nicht nur das Gemüth wird zu der idealen Welt erhoben und gebildet, auch das Herz wird zu hohen und edlen Empfindungen angestimmt, somit *der Geist und die Seele geadelt und der Glaube an das Immaterielle, Ewige und Göttliche geläutert.* Gleichsam als eherner Genius steht diese Kunst der unechten, allkokettirten und imaginären,

aufgeblasenen und prätentiösen gegenüber. Als Urquell eines ewig Schönen, einer wahren Geistes- und Herzens-Bildung, ist solche wahre Kunst zugleich ein Tempel einer wahren und auf Humanität basirten Religion.

„Der wirkliche Künstler, — Kunstbildner, — Kunstbeflissene und — Kunstfreund zeichnet sich aus durch das echt aristokratische Gepräge: Noblesse, Herzensgüte, Freigebigkeit, Wahrheit und Natürlichkeit.“ —

Die Kunst und die Wissenschaft können und dürfen nicht stationär bleiben. Sie sind unendlich wie die Natur in ihren Formen. Jede neue Form aber, die sich über frühere Formen erhebt und sich mit der Kraft eines einheitlichen, lebendigen Organismus entfaltet, trägt die Berechtigung einer wohlverdienten Existenz. — Die Stimme ist nicht bloss dazu da, uns zu bezaubern, sondern vor Allem soll sie — wie gleich die göttliche Sprache — die poetische Idee in ihrem ganzen Reichthume darlegen.

Jede muss daher besonders gewürdigt werden. Und demgemäss sollte dieses so wichtige, hülfsbedürftige Gebiet, das Streben, die neue dramatische Kunst, die Stimme und Sprache in würdiger Weise zu pflegen und zu vervollkommen, als Lehrfach Einführung und staatliche Unterstützung finden. —

„Soll Sprache und Gesang die Menschen zieren
Muss Kunst sie beide schleifen und poliren. —“

„Soll Geist und Herz in Stimm' und Sprache dominiren
Muss Wissenschaft und Kunst sie beide cultiviren. —“

Berlin, den 6. Oktober 1893.

Leonhard Engelhardt.

Verlag von Carl Dunker, Berlin NW 6.

Loewe redivivus.

Von Dr. Max Runze,

Vorsitzender des Loewe-Vereins in Berlin.

→: Preis Mk. 3,00. :←

Handbuch

für den

Gesangunterricht im ersten Schuljahre

in

sechsklassigen Volks- und Bürgerschulen.

Auf Grund der neuesten Forschungen und Entdeckungen
auf dem Gebiete der Stimmentwicklung sechs- bis sieben-
jähriger Kinder.

Verfasst von

Prof. Martin Rabe, Stadtlehrer in Berlin.

Preis Mk. 0,50.

FISCHER'S MEDICIN. BUCHHANDLUNG, H. Kornfeld.
BERLIN NW 6.

Vorlesungen über die Störungen der Sprache und ihre Heilung,

gehalten in den Lehrkursen über Sprachstörungen
für Aerzte und Lehrer

von

Dr. Hermann Gutzmann,

Arzt in Berlin.

Mit 36 Abbildungen im Texte. — Preis broch. M. 7,50; geb. M. 8,50.

Das Buch kann Allen, die sich um Sprachgebrechen interessieren,
bestens empfohlen werden. Münch. medic. Wochenschr. 1893. No. 35.

Medicinisch-pädagogische Monatsschrift

für die gesammte Sprachheilkunde

mit Einschluss der Hygiene der Lautsprache.

Red. von Albert Gutzmann, 1. Lehrer an der städt. Taubstummen-
schule in Berlin, und Dr. H. Gutzmann, Arzt in Berlin. Erscheint
am 1. jeden Monats in der Stärke von ca. 2 Bogen Grossoktav.

Preis pro anno M. 8,00.

Sie berücksichtigt, was der Titel besagt, vorwiegend alle Sprach-
störungen und die Physiologie und Hygiene der Sprache.

Probehefte gratis.



Engelhardt, Leonhard

Organische Reformen in der Rede- und Gesangkunst mit besonderer Berücksichtigung der gegenwärtigen Zustände

Berlin 1894

L.eleg.g. 126 mr

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11640279-2